

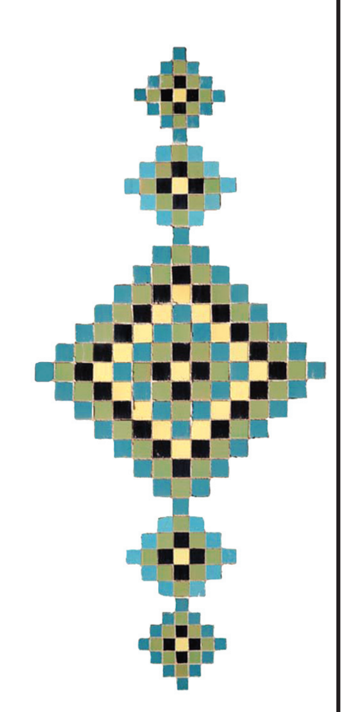
ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 133, Décembre 2016, 12e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

Le tapis persan: symbolique et dynamiques d'un art millénaire (I)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
On installe la base du tapis sur un cadre en bois et les trames sont tissées à la main



www.teheran.ir



LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 133- Azar 1395
Décembre 2016
Douzième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Sommaire

Les tapis persans

Mireille Ferreira

Les plus anciens et les plus grands tapis artisanaux du monde sont iraniens. De nos jours encore, les bazars des villes et des villages d'Iran en proposent un grand nombre, permettant aux voyageurs du monde entier d'emporter quelques belles pièces dans leurs bagages. Il y a quelques années, le tissage d'un tapis de 5 625 m2 destiné à une mosquée d'Abu Dhabi avait représenté dix-huit mois de travail pour 1 200 tisserands de trois villages du Nord-Est de l'Iran, à partir de 38 tonnes de laine et de coton.

Le tapis dans le quotidien iranien

On peut considérer que le tapis persan est l'objet le plus lié à la culture et aux traditions iraniennes. Plus qu'un élément de décor, c'est en effet un mode de vie qu'il perpétue. Il occupe une grande place dans le quotidien de la population iranienne, qu'elle soit citadine, rurale ou nomade. Les familles iraniennes traditionnelles vivent, dorment, prient et prennent leur repas sur un tapis, bien souvent seul élément mobilier du séjour, exception faite de quelques coussins et du poste de télévision, que ce soit à la ville ou à la campagne.



▲ *Tissage d'un tapis*

Au cours de nos quelques années de résidence à Téhéran, la gardienne de notre maison avait mis au monde une petite fille. Mon époux lui avait apporté alors un lit, sa sensibilité d'Occidental refusant de la laisser dormir à même le sol avec son bébé, alors qu'elle venait de subir une césarienne. Elle avait, dans un premier temps, poliment accepté mais avait rendu le matelas quelques jours plus tard, puis, laissant passer encore quelques jours pour ne pas paraître discourtoise, elle avait fait remonter le lit, pour s'installer définitivement avec son bébé sur le tapis. Quand la famille venait à Téhéran leur rendre visite, tout le monde dormait sur les tapis, selon la tradition de la campagne.

Le tissage des tapis, artisanat populaire

Le tissage peut être réalisé dans des ateliers de professionnels, mais il l'est le plus souvent au domicile des tisserands. Le travail du tapis représente un apport important pour les familles rurales, même si cette activité n'est que très faiblement rétribuée. On considère que deux millions d'Iraniens ont une activité liée au tapis, dont 1 200 000 tisserands. Si on considère une moyenne de quatre personnes par famille, huit millions vivent du tapis, soit environ 10% de la population. Pour le pays, les exportations de tapis entrent pour 4 %, avec l'artisanat, dans le montant des produits exportés.

Toutes les tribus d'Iran tissent des tapis, les producteurs les plus réputés sont les Bakhtiâri de la chaîne de montagnes du Zagros, les Qashqâ'ï installés près de Shirâz, les Baloutches près de la frontière afghane, les Shâhsavân au nord-ouest, les Senneh, tribu du Kurdistan iranien, les Kurdes et les Lors à l'ouest près de l'Irak, les Afshari près de Bâm dans le sud.

Chaque région d'Iran, chaque ville, grande ou petite, a ses propres modèles, identifiables à leurs dessins. Les spécialistes sont capables en un coup d'œil d'identifier l'origine du tapis qui est obligatoirement tissé dans la région même où son dessin a été créé, car il est lié à une culture régionale. Les commanditaires pourraient être tentés de faire tisser les tapis dans les régions où les salaires sont les plus bas, mais alors le tisserand serait incapable de faire un tapis dont le dessin ne lui serait pas familier. Cela tient au fait que, dans la plupart des cas, le dessin de la tribu est créé au fur et à mesure du tissage, selon une tradition bien établie. Même si un dessin a été préalablement tracé, le tisserand pourra l'adapter en fonction de son imagination. Seuls les tapis de ville suivent scrupuleusement un dessin savamment tracé.

Les très nombreux motifs utilisés ont une charge symbolique très forte, ce peut être des arbres, des fleurs, des animaux divers, des figures géométriques. Ils représentent la puissance et l'autorité, l'éternité, la vie, le destin, l'abondance, l'amour et le bonheur, la naissance et la fertilité.

Les métiers à tisser sont de deux types, choisis en fonction du mode de vie du tisserand. Dans les villes, ils sont



▲ *Tissage sur un métier horizontal dans une cour de village au sud de Shirâz*

Les très nombreux motifs utilisés ont une charge symbolique très forte, ce peut être des arbres, des fleurs, des animaux divers, des figures géométriques. Ils représentent la puissance et l'autorité, l'éternité, la vie, le destin, l'abondance, l'amour et le bonheur, la naissance et la fertilité.



▲ *Métier vertical dans un atelier du grand bazar de Téhéran*



▲ *Tapis noué. Tapis à médaillon de Heriz, ville de la province iranienne d'Azerbaïdjan au nord-ouest de l'Iran*

Le tapis persan est l'objet le plus lié à la culture et aux traditions iraniennes. Plus qu'un élément de décor, c'est en effet un mode de vie qu'il perpétue. Il occupe une grande place dans le quotidien de la population iranienne, qu'elle soit citadine, rurale ou nomade. Les familles iraniennes traditionnelles vivent, dorment, prient et prennent leur repas sur un tapis, bien souvent seul élément mobilier du séjour, exception faite de quelques coussins et du poste de télévision, que ce soit à la ville ou à la campagne.

verticaux. Les métiers horizontaux, facilement démontables, sont utilisés dans les campements nomades ou dans la cour des maisons de village.

La plupart des tapis sont en laine. Les tapis de soie, comme ceux d'Ispahan ou de Tabriz, sont les plus prestigieux. La laine tissée en Iran provient des moutons, des chèvres ou des chameaux. Elle peut venir d'Iran, mais aussi d'Inde, du Pakistan, d'Afghanistan et même de Nouvelle-Zélande. La meilleure est celle prélevée sur l'agneau au printemps, la moins bonne sur un mouton après sa mort. La laine de montagne est plus résistante, ses fils sont plus longs que celle du désert, la qualité variant avec la nourriture des bêtes.

Des coloris variés

Traditionnellement, la teinture de la laine est



▲ *Tapis noué. Tapis de Kâshân, à 250 km au sud de Téhéran. Fleurs, arabesques, palmettes et feuilles sont les motifs traditionnels de cette région.*



▲ *Kilim d'Azerbaïdjan à dessins géométriques*

naturelle mais la teinture synthétique apparaît de plus en plus. Sur le même tapis, on peut trouver à la fois des coloris naturels et synthétiques. Les couleurs synthétiques restent stables alors que les coloris naturels peuvent évoluer au cours du temps, en adoptant de belles teintes. Ces coloris peuvent être d'origine végétale, animale ou minérale.

Le bleu est extrait de l'indigo, toutes les nuances de brun sont tirées de la grenade, de la noix ou de la feuille de pomme, le beige, quand il ne vient pas de la couleur naturelle de la laine, peut être tiré du blé, le noir et le jaune, d'essences d'arbres qui poussent localement. La feuille de vigne fournit le jaune et le vert. Selon la région, le rouge sera obtenu à partir d'un insecte, la cochenille, ou de la grenade, ou encore de la racine de garance, plante du désert. Les autres coloris sont obtenus par mélange des couleurs premières. On peut aussi utiliser du yaourt pour obtenir du rose à partir du rouge.

Le temps de cuisson de ces éléments détermine la nuance obtenue. Ainsi, on obtient un jaune curcuma au bout de deux heures de cuisson, un jaune d'or au bout de quatre heures, un jaune moutarde au bout de seize heures. C'est pourquoi on observe fréquemment des différences de nuances sur les tapis, indiquant plusieurs cuissons pour une même couleur.

Le tissage proprement dit commence par l'installation d'un fil de chaîne de couleur brute, tendu entre le haut et le bas du métier, puis par quelques rangs de trame qui assureront la rigidité du travail. S'il s'agit d'un tapis noué, le tisserand crée ensuite un rang de nœuds – le velours - qui tracera le dessin, puis



▲ *Le sofreh ("nappe" en persan) est un kilim carré utilisé par les nomades pour les repas*

passe au-dessus de ce rang, entre chaque fil de chaîne, une trame qui peut être composée d'un, deux ou trois fils. Il continue ainsi son tissage en alternant rangs de nœuds et rangs de trame, en tassant à chaque fois ces rangs les uns contre les autres avec un peigne.

Les nœuds utilisés en Iran peuvent être persans ou turcs. La différence entre les nœuds réside dans la manière dont on passe les extrémités du fil de laine sur la chaîne. Le nœud persan donne une souplesse au tapis alors que le nœud turc le rend plus rigide.

S'il tisse un kilim, il ne tissera que des rangs de trame sur la chaîne, c'est la trame qui donnera les couleurs au tapis et fera apparaître le dessin. Contrairement au tapis noué, le kilim n'a pas d'épaisseur, c'est un tapis plat.

Les nœuds utilisés en Iran peuvent être persans ou turcs. La différence entre les nœuds réside dans la manière dont on passe les extrémités du fil de laine sur la chaîne. Le nœud persan donne une souplesse au tapis alors que le nœud turc le rend plus rigide.

Le nouage peut se faire avec les doigts ou à l'aide d'un crochet situé à l'extrémité du couteau qui permet de couper les brins de laine. Chaque rangée de nœuds est coupée avec des ciseaux pour égaliser son épaisseur. Une fois terminé, le tapis peut être rasé au rasoir électrique pour uniformiser sa surface. Ce rasage peut être pratiqué soit chez des artisans spécialisés dans ce travail (comme ici chez un «raseur» de Kermân), soit chez les laveurs de tapis.





▲*Les tapis mixtes: une partie est tissée, l'autre est nouée. A gauche un Tacheh. Utilisé comme sac sur le dos des ânes, sa symétrie assure un bon équilibre de la charge. Les tableaux tissés sont à la mode dans les foyers iraniens*

Quelques beaux spécimens:

Les tapis noués
Les kilims
Les gabbehs

Une fois le tissage terminé, les tapis subissent une série de lavages en règle. On les envoie dans un établissement spécialisé, comme celui que j'ai eu l'occasion de visiter, il y a quelques années, à Varâmin, ville située au sud de Téhéran.

A ses débuts, Monsieur Zollanvari, le patron, a appris à tisser les tapis dans l'atelier de son père à Shirâz. A présent, il est à la tête d'une entreprise familiale très prospère qui possède des succursales en Europe, aux Etats-Unis et en Afrique du Sud. C'est là qu'il exporte les pièces qu'il fait tisser par les villageois ou les nomades du sud de l'Iran.

Il est amené à traiter des milliers de tapis, tant ceux qu'il commercialise que ceux de ses clients négociants de tapis comme lui.





▲ *Tapis aux poils longs, tissé par les nomades dans les montagnes du Zagros, près de Shirâz. Ils correspondent bien au goût des Occidentaux qui aiment en décorer les chambres de leurs enfants en raison de son moelleux et de la gaîté de ses dessins, très variés. Ils sont largement exportés.*

Le traitement subi par ces beaux tapis est plutôt surprenant: certains sont rasés, brûlés jusqu'à ce que leur surface devienne complètement noire, puis remués dans tous les sens dans des tambours géants pour les débarrasser de leur laine brûlée. Ils subissent tous trois lavages successifs à grande eau, chargée de lessive et d'eau de javel. Essorés, brossés, ils sont enfin étalés quelques heures au soleil.

Et c'est seulement après toutes ces opérations barbares qu'on admire la souplesse et les couleurs chatoyantes de leur laine dans les immenses entrepôts de l'établissement, avant leur expédition sur les lieux de vente. ■

Les différents centres de tissage des tapis en Iran

Shahâb Vahdati

Nous avons tous entendu durant notre enfance le récit magique d'un tapis volant. Avec la lecture des contes iraniens des *Mille et Une Nuits*, nous avons volé sur ces merveilleux tapis, accompagnés des héros de contes de fées. Puis on a grandi, les récits magiques et les tapis volants ont disparu, mais les tapis eux-mêmes restent toujours aussi magiques et étonnants. Bien qu'on tisse des tapis dans le monde entier, le cœur de ce métier bat depuis longtemps en Perse et continue à vivre dans l'Iran contemporain. Le tapis persan constitue une sorte de norme de beauté, de maîtrise et de qualité pour le tapis partout dans le monde.



▲ *Tapis Pazyryk, détail*

Les Perses tissent des tapis depuis au moins plus de 2500 ans, soit l'âge exact du tapis découvert en 1929 dans les montagnes Altaï près de la frontière de la Mongolie au Kazakhstan, lors de la fouille du tumulus Pazyryk par les archéologues soviétiques. Le tapis avait été préservé, presque intact, dans le sol gelé. L'étude de ce tapis a poussé les chercheurs à conclure que les techniques de tissage n'ont pas sensiblement changé durant ces millénaires.

De nombreux historiens affirment que les nomades d'Asie centrale furent les premiers à tisser des tapis. Pour un nomade, le tapis était indispensable, le protégeant contre le froid, et servant de couverture de sol ou de porte à l'intérieur de la tente. Au départ, les nomades tissaient des tapis pour leur usage personnel ou pour les offrir en cadeau. Mais peu à peu, le tissage de tapis est devenu un art transmis de génération en génération et considéré comme une valeur familiale. D'après les documents, c'est seulement trois siècles avant notre ère que l'on commence à faire commerce du tapis en Iran. Durant la période pré-islamique, le tapis le plus célèbre et probablement le plus cher est «le tapis du printemps», tissé au VIe siècle et offert au roi sassanide Khosrô Ier en l'honneur de sa victoire sur les Romains. C'était un tapis géant, même selon les normes actuelles: 122×30 mètres. Il y avait un jardin en fleurs dépeint au centre du tapis, l'image de la terre brodée avec des fils d'or, celle de l'eau avec des fils d'argent et celle de la flore avec des fils de couleurs. D'après les témoignages, quand on étalait ce tapis, un parfum printanier envahissait toute la salle. Il n'est donc pas surprenant de savoir que le roi aimait à marcher sur les chemins brodés de ce jardin. Malheureusement,

au VIIe siècle, durant l'invasion arabe, ce tapis disparaît.

En 641, la Perse est conquise par les Arabes musulmans, dont l'interprétation religieuse limite l'image d'animaux et d'oiseaux. Désormais, les tapis seront ornés par des motifs abstraits, telle une expression tissée du Coran. En 1038, la Perse tombe, pour un siècle et demi, sous l'influence de tribus turcophones. Ces tribus possèdent leur propre culture du tissage du tapis et cette période est marquée par un échange de techniques entre les Iraniens et ces tribus. Au XIIe siècle, l'invasion mongole mène à l'installation progressive de tribus d'Asie centrale en Iran jusqu'au milieu du XVe siècle. L'impact de cette terrible conquête se reflète dans les tapis de cette période, marqués par la simplicité primitive des nomades d'Asie centrale et privés de leur splendeur passée, comportant des motifs simples, souvent géométriques.

C'est avec l'ère safavide que le tapis persan retrouve sa splendeur et entame un nouvel âge d'or. Selon le chercheur iranien Turaj Jouleh, c'est «*la protection offerte par les rois safavides et leur passion pour les œuvres de ce métier*» qui explique que le tapis, d'un simple produit artisanal rural qu'il était devenu après l'invasion mongole, devienne une œuvre artistique reconnue comme telle.

La capitale des Safavides est la ville d'Ispahan où sera ouvert en 1499 le premier atelier de tapis royal. Dans le même temps, ces rois lèveront l'interdiction de représenter des images d'animaux et d'oiseaux. Dans de nombreuses villes, des ateliers de tissage publics sont ouverts où l'on produit de véritables chefs-d'œuvre.

Au XVIe siècle, la renommée et la fièvre des tapis persans atteignent l'Europe. A titre d'exemple, la France dépense de grosses sommes d'argent pour l'achat de tapis, ce qui sape d'ailleurs son économie. Pour enrayer ce problème, Henri IV fonde un atelier de production de tapis.



▲ *Tapis Pazyryk*

Les guerres successives contre l'Afghanistan, l'empire Ottoman et la Russie mènent à un important déclin du tapis persan dont la production incombe de nouveau à ses maîtres originels, les nomades et les villageois. L'Iran connaîtra un nouvel essor au XIXe siècle, avec le boom généralisé des tapis persans en Europe.

La simple mention de l'origine persane garantira le succès des tapis dont l'exportation devient une composante importante du revenu iranien, et ce jusqu'à nos jours. L'un des plus célèbres d'entre eux est un tapis tissé pour le casino de la station balnéaire de Mar del Plata en Argentine, avec une superficie de 6000 m2. Un autre tapis connu est un tapis safavide du XVIe siècle vendu en 1928

à Londres pour 111 555 dollars. Aujourd'hui, l'Iran produit plus de tapis que tout autre pays.

Les centres de tissage et les identités techniques des tapis persans

Les grands centres de la fabrication des tapis sont Ispahan, Qom, Nâïn et Tabriz. Chacun de ces centres possède ses propres traditions et techniques, et ses secrets spécifiques de fabrication. Cependant, tous ces tapis ont un point commun: leur excellente qualité. On peut distinguer le lieu de production des tapis en tenant compte des motifs, des couleurs, de la densité, du type de laine utilisée, du type de nœuds... Il y a également plusieurs centres de tissage de *gabbeh,* un tapis rustique, tissé avec des cordes en laine teintes de façon inégale, avec un grand motif simple et bilatéral et de kilim, dont le traitement dépasse le cadre de cet article.

▲ *Tapis safavide*

Le motif des tapis d'Ispahan est composé d'un médaillon au centre d'un dessin de plante sur le champ principal. Les marges sont chargées de nombreux motifs complexes et d'images «réalistes» de fleurs et d'oiseaux. Les tapis actuels d'Ispahan suivent majoritairement le schéma basique des tapis safavides.

Les tapis de Qom offrent une combinaison inhabituelle de beige, marron, vert clair et une touche de turquoise. Des trames en soie s'ajoutent à la laine pour donner plus d'éclat au tapis et pour connecter les éléments individuels du motif. Les meilleurs tapis, minces et souples, sont entièrement faits de fils en soie. Les tisseurs ne limitent pas leur imagination à des motifs consacrés, de sorte qu'à Qom, il n'existe pas de modèle-types traditionnels. Sur ces tapis, on peut voir les motifs classiques de l'est, de la flore et de la faune, des peintures décrivant des scènes de chasse et des images de palais.

A Nâïn, la fabrication professionnelle du tapis est récente et commence au début du XXe siècle, mais aujourd'hui, les tapis de cette région sont parmi les meilleurs au monde. Ils se distinguent par un fond clair et une combinaison caractéristique de tons bleutés et d'ivoire. La matière de base est le coton pour ces tapis très minces et dont les motifs sont essentiellement constitués de brindilles entrelacées et de petites fleurs. Bien que les motifs ornementaux de ce tapis se retrouvent dans d'autres régions, leur arrangement

12

leur donne un style propre et original.

Le tapis de Tabriz se distingue par ses couleurs fortes et saturées, notamment le rouge et le bleu foncé et, en arrière-plan, l'ivoire. Ces superbes tapis en laine ont souvent des motifs tissés en soie et de couleurs variées et éventuellement contrastant avec les couleurs de fond. Le plan peut être assez varié, avec des modèles classiques, des images de palais, de mosquées, de champs de batailles et de scènes de chasse. Parfois, les motifs ont été empruntés aux œuvres des grands poètes, et parfois le maître tapissier reproduit les thèmes ornant les livres anciens, peints à la main. Les maîtres contemporains de Tabriz tissent des tapis extrêmement fins et solides, d'une superficie de 1,5 m2, avec un million de nœuds et huit cents couleurs et nuances.

Les tapis faits main sont tissés dans tout l'Iran selon des techniques qui n'ont guère évolué au fil des siècles. Aujourd'hui encore, ce mode de tissage manuel permet des prouesses impossibles à réaliser par des machines à l'heure actuelle. Notamment en ce qui concerne la densité du tapis. Par exemple, un tapis industriel chinois en laine possède 200 000 à 600 000 nœuds par mètre carré, alors qu'il est possible pour un tapis persan fait main de dépasser le million de nœuds par mètre carré.

Pour les Iraniens, la qualité du produit fini n'est pas le seul critère permettant de juger la valeur du tapis. Traditionnellement, l'état d'esprit du maître tisserand vis-à-vis de son œuvre est également pris en compte, puisqu'il est après tout le créateur du tapis au sens artistique du terme. L'importance accordée non seulement au sens du tapis, mais aussi à son créateur peut se lire ou s'entendre au détour de nombre de poèmes ou de contes, ou plus simplement de proverbes. Certains contes font aussi du tapis leur thème principal. En voici un: la plus jeune fille d'une famille décide de tisser un beau tapis, mais elle n'a que des fils gris et bien qu'elle tisse soigneusement, les motifs de pâturages, de troupeaux et de soleil qu'elle crée sont invisibles sur le fond uni et monochrome. Le tapis paraît se plaindre de son sort amer. Alors, la jeune tisserande donne aux agneaux le noir de ses cheveux, à la prairie le vert de ses yeux et au soleil, le rouge doux de ses joues. Le tapis reçoit des couleurs exceptionnellement riches, apportant honneur et richesse à sa famille, mais la jeune fille en perd sa beauté et devient incolore.

Les tapis faits main sont tissés dans tout l'Iran selon des techniques qui n'ont guère évolué au fil des siècles. Aujourd'hui encore, ce mode de tissage manuel permet des prouesses impossibles à réaliser par des machines à l'heure actuelle. Notamment en ce qui concerne la densité du tapis. Par exemple, un tapis industriel chinois en laine possède 200 000 à 600 000 nœuds par mètre carré, alors qu'il est possible pour un tapis persan fait main de dépasser le million de nœuds par mètre carré.

En dépit des différences apparentes des tapis de chaque région, les techniques de production sont très similaires. A commencer par la laine, matériau de base du tapis. La qualité de la laine dépend de l'animal, et on compte jusqu'à dix types de laine chez un même mouton. En fonction de la couleur de la robe du mouton, la laine peut être blanche, jaune, beige, brune ou grise. Outre ces couleurs



▲ *Tapis de Nâïn, Ispahan*

naturelles, certains types de laines seront encore teints avec des colorants naturels, issus d'arbres (racines, écorces, feuilles), d'herbes et de légumes. On utilise également des couleurs minérales mélangées à de la soude caustique ou à de l'acide citrique. La soude et l'acide sont nécessaires pour consolider la peinture et pour empêcher la lixiviation et l'effacement.

Les dessins des tapis persans ne sont pas accidentels. Derrière le choix et l'agencement des éléments du motif il y a une tradition séculaire, le talent et le design de l'auteur. L'artiste dessine un quart du motif sur une feuille de papier, puis il le superpose deux fois de façon symétrique pour avoir le motif entier. Ayant peint le croquis, on le transfère sur un papier millimétré mis à la disposition des tisserands, qui se réfèrent à ce document pour tisser.

On installe la base du tapis sur un cadre en bois et les trames sont tissées à la main. Chaque fil est attaché par un nœud spécial. Un tisserand professionnel travaille un nœud en environ deux secondes, ce qui lui permet de faire plus de dix mille nœuds par journée de travail. La vitesse de tissage dépend de la complexité du motif. La qualité du tapis dépend quant à elle du nombre de nœuds par mètre carré. Les nœuds doivent être égaux et arrangés dans un certain ordre, et coupés tous les 7-10 millimètres. Peu à peu, à partir de la masse chaotique des fils en couleur, le motif émerge. Le tapis est prêt et le maître le nettoie au moyen d'un papier émeri spécial.

Faire un tapis à la main demande plusieurs mois à plusieurs années de travail. Sur l'envers du tapis fait à la main, le motif et les couleurs apparaissent clairement. C'est la principale différence entre un tapis fait à la main et un tapis fait à la machine.

Les anciens maîtres disaient: *Tout comme le jus de raisin fermenté n'est pas encore du vin, un tapis tissé n'est pas encore un tapis*. Ainsi, lorsque le tissage du tapis est achevé, on l'étale dans la rue pour qu'il y reste pendant quelques mois. Piétiné plusieurs semaines voire plusieurs mois par les passants, le tapis est lavé et devient enfin souple et doux, digne du nom de tapis. Un bon tapis ne perd pas

ses couleurs ou ses trames lors de ce traitement. Aujourd'hui, les tapis sont «piétinés» au moyen d'une machine spéciale qui les assouplit en quelques heures.

Enfin, le tapis est mis en vente. Chaque bazar de chaque ville iranienne a son carré des marchands de tapis. Le choix est énorme, parce que les tapis à vendre ne sont pas seulement locaux, mais aussi importés d'autres villes. Le prix d'un tapis varie de quelques dizaines à plusieurs milliers d'euros.

Lors de l'achat d'un tapis, gardez à l'esprit ce proverbe iranien «*La maison est là où le tapis est étalé*.» Autrement dit, le tapis fait l'habitat. Alors, choisissez non seulement un beau, mais aussi un bon tapis, car un bon tapis vieillit bien et s'ennoblit avec l'âge.

Les tapis manuels bénéficient d'une qualité exceptionnelle, comme s'ils avaient été exécutés par des machines à usage unique. Aucune machine ne peut rivaliser avec les mains pour tisser les nœuds, et chaque élément du motif est une porte vers l'âme du tisserand. Les dessins des tapis classiques iraniens peuvent être très variés. Les maîtres de tapis iraniens tissent à partir de la soie et de la laine de mouton, et le motif est appliqué avec des couleurs naturelles sans additifs synthétiques.

Durant l'Antiquité perse, les secrets du tissage étaient jalousement gardés dans la famille et transmis de génération en génération. L'âge des plus anciens tapis persans, conservés jusqu'à nos jours, est estimé remonter à 2500 ans environ. Les techniques de tissage de tapis n'ont pas fondamentalement changé en Iran depuis les origines, ceci bien que chaque centre de tissage ait son style distinct, à l'origine du tapis-œuvre d'art. Les tapis iraniens modernes et contemporains ne sont pas inférieurs aux tapis du passé et avec les mêmes matériaux, ceux de nos jours présentent un tissage unique avec la même quantité de nœuds, la même densité, les couleurs vives et un dessin sans pareil. Au tapis iranien sont toujours associés la félicité, le bien-être et un goût raffiné.

La mesure internationale de la qualité d'un tapis est le nombre de nœuds par mètre carré, tandis qu'en Iran, les nœuds sont comptés sur une unité de longueur, le *raj*, qui mesure 7 cm. Sur le tapis iranien de haute densité, il peut y avoir plusieurs milliers de nœuds par *raj*. Le tissage d'un bon tapis dure normalement plus d'un an.

Une autre question concerne les



▲ *Tapis de Tabriz*



▲ *On installe la base du tapis sur un cadre en bois et les trames sont tissées à la main.*

matériaux utilisés: tous les tapis persans sont fabriqués uniquement à partir de matériaux naturels, ou des combinaisons de ceux-ci. Chaque artiste crée manuellement le tapis à partir d'un fil à tisser qu'il a préalablement sélectionné. Tout en restant unique et sans répétition de modèles, le motif de chaque tapis iranien est créé sur la base de traditions séculaires, puisant elle-même leurs racines dans la culture persane. Les motifs des tapis persans sont considérés depuis très longtemps comme un symbole de richesse et de prospérité pour leurs possesseurs. Aujourd'hui, le tapis s'intègre à la décoration intérieure des maisons iraniennes comme porteur par excellence des anciennes valeurs.

Durant l'Antiquité perse, les secrets du tissage étaient jalousement gardés dans la famille et transmis de génération en génération. L'âge des plus anciens tapis persans, conservés jusqu'à nos jours, est estimé remonter à 2500 ans environ.

De la technique du tissage, des matériaux utilisés et de la fabrication elles-mêmes dépend la qualité du tapis dont témoignent plusieurs composants: la précision du tissage, les motifs, les bords méticuleusement traités et de haute qualité, le nombre des nœuds donnant la souplesse au produit, la variété et le mélange des couleurs. Généralement, les couleurs sont composées de tons chauds, propres et doux, où les couleurs riches s'entrelacent. ■

Bibliographie:

- Jouleh, Turaj, *Tahghighi darbâreh-ye farshe irâni* (Recherche sur le tapis persan), éd. Yasavoli, 2002. in History, éd. Mercury, London, 1990.

- Nourizâdeh Shahâb, *Persian Carpet, the beautiful picture of art in History*, éd. Mercury, London, 1990.

- Rubenko Sergeï Ivanovich, *Po sledam drevnikh kultur* (Sur la trace des cultures anciennes), éd. Moskva, 1951.-Yârshâter Ehsân, *Târikh-e honar-e farshbâfi dar irân* (L'histoire et l'art du tissage du tapis en Iran), éd. Niloufar, 2002.

Le tapis de Qom n'est pas une tradition, mais une innovation

Babak Ershadi

Située à 150 km au sud de Téhéran, Qom est la capitale d'une province éponyme (superficie: 11 240 km²) dans la plaine centrale de l'Iran. Dans les subdivisions administratives des provinces iraniennes, la province de Qom est une exception, car elle ne compte qu'un seul département dont la capitale est la métropole de Qom (1 074 036 habitants en 2011).

Qom est une région semi-désertique. Il y fait très chaud en été et très froid en hiver. Depuis longtemps, Qom est un pôle agricole (céréales, jardinage, élevage), mais aujourd'hui, il compte aussi un centre industriel (mines, pétrole, gaz naturel). Qom est également un centre très important de l'enseignement supérieur en Iran.

En termes de population, Qom est la huitième métropole de l'Iran derrière Téhéran, Mashhad, Ispahan, Karaj, Tabriz, Shirâz et Ahvâz. 4,5% de la population de la province vivent dans des zones rurales (plus de 250 villages), et le reste est citadin (5 villes).

Qom est une ville sainte chiite qui s'est développée autour du mausolée de la vénérée Fâtemeh Ma'soumeh, sœur de l'Imâm Ali ibn Moussâ al-Rezâ (766-818), huitième Imâm des chiites duodécimains. La ville accueille de nombreuses écoles religieuses et est l'un des plus prestigieux centres théologiques chiites au monde avec Mashhad (Iran), Karbala et Nadjaf (Irak). L'histoire de Qom remonte, cependant, à l'époque préislamique. La région de Qom est habitée au moins depuis dix mille ans.

Compte tenu de sa proximité avec Téhéran, la ville de Qom se trouve sur les principaux axes routiers et ferroviaires de l'Iran reliant le nord au sud. Autrefois, la ville était une escale importante de la route de la Soie.

Comme dans la plupart des régions iraniennes, le tissage du tapis est pratiqué depuis longtemps dans les milieux ruraux de Qom. Pourtant, jusqu'à il y a cent ans, Qom n'était pas un foyer important de production de tapis persans. L'histoire du célèbre tapis de Qom - surtout du tapis de soie - ne remonte qu'à il y a 80-90 ans. C'est vers 1930 que quelques commerçants de tapis de la ville de Kâshân, située à 110 kilomètres au sud-est de Qom, y transportent des métiers de tissage pour y installer les premiers ateliers professionnels de tapis. À l'époque, il n'y a pas encore une grande tradition de tissage de tapis à Qom, et le travail se fera de manière limitée pendant près de vingt ans. Pourtant, les gens venus de Kâshân sont de très bons tisseurs, Kâshân est depuis longtemps l'un des pôles de production de tapis en Iran. Il leur faut vingt ans pour apprendre aux habitants l'art du tissage et conférer à cette activité un aspect industriel



▲ *La carte*



▲ *Le sanctuaire de la vénérée Fâtemeh Ma'soumeh, sœur de l'Imâm Rezâ.*

et commercial assez important. Peu à peu, l'industrie du tapis se propage à Qom et dans les villages avoisinants. Pourtant, il faut rappeler que cet art existe déjà parmi les Shâhsevan, nomades d'origine azérie, ayant eux-mêmes une longue tradition de tissage de tapis rural d'après des plans imaginaires, sans un dessin conçu d'avance.

C'est vers 1930 que quelques commerçants de tapis de la ville de Kâshân, située à 110 kilomètres au sud-est de Qom, y transportent des métiers de tissage pour y installer les premiers ateliers professionnels de tapis. À l'époque, il n'y a pas encore une grande tradition de tissage de tapis à Qom, et le travail se fera de manière limitée pendant près de vingt ans.

Les premiers tapis produits dans les ateliers de Qom, vers le milieu du XXe siècle, sont des tapis de laine assez grossiers, sans grande qualité par rapport aux productions d'autres villes, le nombre des nœuds ne dépassant guère les 40 nœuds sur sept centimètres.

Le tapis persan n'est pas «tissé» à proprement parler, mais «noué». C'est en grande partie la qualité et la finesse du nouage qui en fait sa qualité et son prix.

Un tapis de basse qualité comporte 500 nœuds au décimètre carré seulement. Un tapis de qualité moyenne compte environ 2 500 nœuds au décimètre carré, et un tapis d'excellente qualité peut compter jusqu'à 10 000 nœuds au décimètre carré. C'est exactement le chemin qu'a parcouru le tapis de Qom, pendant un demi-siècle, grâce au savoir-faire et à l'habilité des tisserands de la ville.

Les tapis en soie de Qom comptent aujourd'hui parmi les meilleurs chefs-d'œuvre de l'industrie du tapis persan. Ces tapis sont si fins et si délicatement noués qu'on les surnomme parfois «fleurs de soie».

La technique de nouage est leur élément distinctif. Ce nouage est si régulier et tellement géométrique qu'il

est souvent difficile à croire que le tapis n'a pas été noué par une machine de haute précision. Même quand nous comparons les tapis en soie de Qom avec les meilleurs tapis de très haute qualité tissés à Kashân, Kermân ou Téhéran, nous découvrons leur incroyable régularité. Afin de mieux saisir leur finesse, il faut examiner à la loupe le verso du tapis pour voir la finesse ou la grossièreté des fils de trame et de chaîne et la qualité du nouage. Incroyablement, l'irrégularité et la grossièreté de fabrication sont inexistantes dans les tapis en soie de grande qualité de Qom.

Quant aux tapis en laine, les nœuds sont faits avec des fils de laine de très haute qualité appelés «Sabzevâr». Les nœuds extrêmement fins (en moyenne entre 4 000 et 7 000 dans chaque décimètre carré) sont des «fârsbâf».

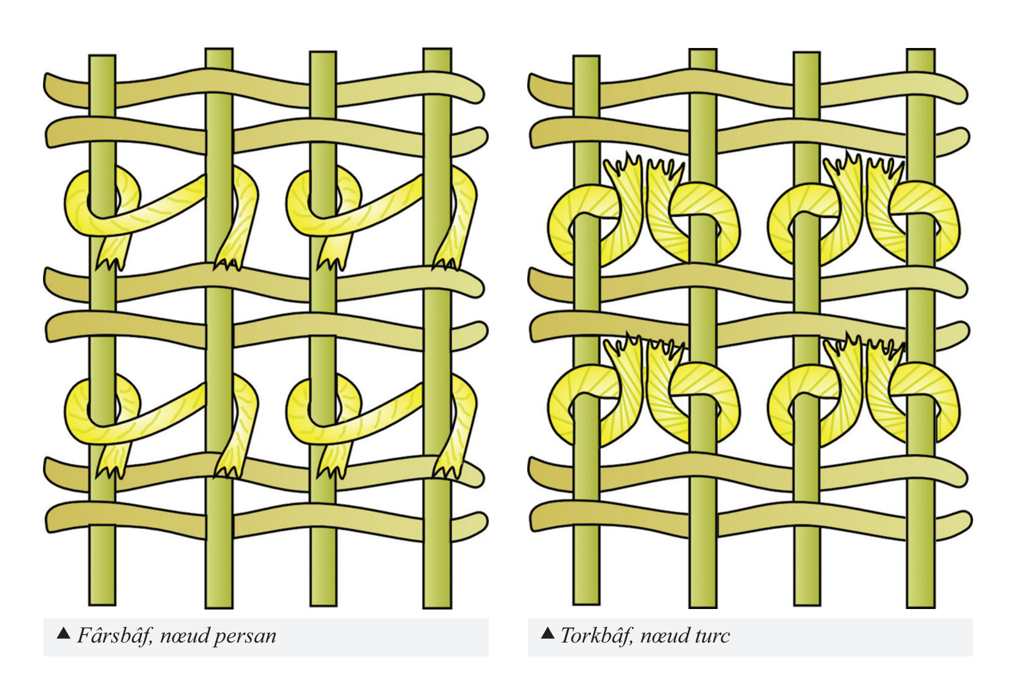
En effet, il existe, en général, deux types de nouage: le «fârsbâf» (nœud perse) et le «torkbâf» (nœud turc). Le second est courant en Anatolie et dans le Caucase, mais assez rare en Iran. Le premier est une caractéristique du tapis persan. Dans le torkbâf, le brin de laine est enroulé autour de deux fils de chaîne de façon à former un tour complet autour de chacun des deux fils de chaîne. Les extrémités du brin ressortent entre les deux fils. Dans le fârsbâf, le brin de laine ne forme un tour complet qu'autour d'un des deux fils de chaîne.

Comme dans les autres régions iraniennes, le tapis de Qom dépendait pour sa palette de colorants naturels présents à proximité ou importés d'autres régions. Autrefois, les colorants naturels étaient préparés et traités sur place dans les ateliers des teinturiers locaux. Les matières premières (végétales, animales ou minérales) étaient soit extraites des plantes locales, soit importées des régions voisines.

Le premier nœud permet au tisserand de gagner du temps en nouant les brins



▲ *Qom en 1840, tableau d'Eugène Flandin, peintre orientaliste français.*



▲ *Fârsbâf, nœud persan*

▲ *Torkbâf, nœud turc*

Il existe, en général, deux types de nouage: le «fârsbâf» (nœud perse) et le «torkbâf» (nœud turc). Le second est courant en Anatolie et dans le Caucase, mais assez rare en Iran. Le premier est une caractéristique du tapis persan.

de laine sur deux fils de chaîne, mais cela au prix de la diminution de la qualité du tapis qui a une plus grande valeur avec des nœuds perses.

Les fils de chaîne et de trame sont très fins. Cette finesse est plus remarquable quand il s'agit des tapis de soie.

Le tapis de Qom est caractérisé par la finesse de son nouage. Actuellement, un tapis de Qom compte au moins 2 500 nœuds sur chaque décimètre carré. Certains tapis de basse qualité produits dans certains ateliers de Qom ou des villages de la province comportent quelque 100 000 nœuds au mètre carré. Pour les tapis en soie, le nombre des nœuds est plus important. Les nœuds sont des fârsbâf, cependant, dans certains cas, les artisans font des nœuds de type tokbâf.

Par rapport aux tapis d'autres régions du pays, les fils des tapis en laine de la ville de Qom sont relativement plus rudimentaires. Cependant, quand il s'agit des tapis en soie, les fils sont sans doute les plus fins et les plus délicats de tout l'Iran. Les fils noués sont coupés court à Qom, et pour les tapis en soie, les tisserands les coupent très court.

Le tapis de Qom est doté d'une très grande qualité matérielle, technique et artistique. Il est souvent considéré comme un produit de luxe ayant une haute valeur décorative, et compte parmi les meilleurs exemples de l'art du tapis persan.

Le tapis de Qom est réputé pour la grande variété de ses couleurs, de ses plans et de ses motifs décoratifs. Les tapis plus anciens sont caractérisés par des plans traditionnels inspirés des styles de Kâshân et d'Ispahan, comme le latchak, le toranj, le moharramat, le

mihrab, le boteh et les scènes de chasse. Mais les artistes de Qom réussirent vite à faire évoluer ces plans et motifs pour leur donner une empreinte locale originale. Aujourd'hui, le tapis de Qom est caractérisé par des plans et des motifs décoratifs qui lui sont propres. Il est connu pour ses plans originaux et l'harmonie exceptionnelle de ses couleurs.

Les Boteh que les artisans de Qom utilisent pour décorer leurs tapis sont les mêmes que les tisserands des villages turcophones de la province de Hamadan utilisent depuis longtemps.

Dans les villages persanophones de Qom, les artisans produisent des tapis décorés par des plans Khataï, Eslimi, Latchak et Toranj. Ils se servent aussi des plans d'arbre tel qu'il est utilisé dans les tapis traditionnels d'Ispahan. Les motifs décoratifs du tapis d'Ispahan, motifs floraux ou animaux, scènes de chasse et célèbres motifs décoratifs Shâh Abbâssi, étaient une source d'inspiration très importante des artisans de Qom.

Cependant, les artistes de Qom ont réussi à innover ces plans et motifs de sorte que les tapis en soie de la province de Qom combinent parfois ces motifs traditionnels avec des éléments géométriques et semi-géométriques d'une manière très originale. Ces motifs géométriques, qui décorent le médaillon central du tapis de Qom, rappellent sans doute les tapis du Caucase ou les plans de Hérat.

Les artisans de Qom n'ont jamais hésité à reprendre les meilleurs éléments des plans et des motifs décoratifs d'autres foyers importants de la production de tapis en Iran. Ils y ont introduit ensuite quelques modifications sans se soucier apparemment que leurs produits ressemblent aux tapis d'autres villes,

Le tapis de Qom est réputé pour la grande variété de ses couleurs, de ses plans et de ses motifs décoratifs. Les tapis plus anciens sont caractérisés par des plans traditionnels inspirés des styles de Kâshân et d'Ispahan, comme le latchak, le toranj, le moharramat, le mihrab, le boteh et les scènes de chasse. Mais les artistes de Qom réussirent vite à faire évoluer ces plans et motifs pour leur donner une empreinte locale originale.



▲ *Tapis de Qom, 100% soie (1,5×1 m)*



▲ *Tapis de Qom, 100% soie, épaisseur 3 mm, poids 7 kg (1,3×2 m), densité de nouage: 1 000 000 /m², prix approximatif en Europe: 12 000 €*

notamment Kâshân.

Cependant, la couleur reste un élément distinctif du tapis de Qom. Les connaisseurs du tapis persan reconnaissent facilement les tapis de Qom quand ils ont des couleurs de fond claires comme le beige, le jaune ou l'ivoire. Pour donner plus d'éclat à ces fonds clairs, ces parties du tapis restent dépourvues de tout élément décoratif. Pour ce qui est des éléments traditionnels du tapis persan, il arrive parfois que les artisans de Qom préfèrent donner un aspect instable à ces motifs anciens en essayant de suggérer dans un seul élément décoratif deux motifs traditionnels. L'un de ces éléments est un cyprès stylisé dont la forme rappelle le Boteh. Cet élément décoratif est propre au tapis de Qom, bien qu'il soit parfois confondu avec un élément décoratif de la ville de Kâshmar (province du Khorâssân Razavi).

L'autre motif souvent utilisé pour décorer le tapis de Qom est appelé Zel-e Soltan. Il s'agit d'un vase rempli de fleurs avec des petits oiseaux autour. Très rarement, les artisans de Qom produisent des séries de cyprès parmi des motifs d'arbres et de fleurs.

Au début, les tapis de Qom avaient une variété de couleurs relativement pauvre avec quatre ou six couleurs maximum. Au fur et à mesure, ils sont devenus plus colorés. Actuellement, le tapis de Qom est connu avec au moins quinze couleurs de base: rouge clair, rouge foncé, noir clair, noir foncé, beige clair, beige foncé, jaune, brun clair, brun foncé, bleu clair, bleu foncé, kaki, doré, cuivre, blanc.

Dans les produits de haute qualité des artisans de Qom, la variété des couleurs est plus importante, et une quarantaine de couleurs viennent compléter la palette principale.

Comme dans les autres régions iraniennes, le tapis de Qom dépendait pour sa palette de colorants naturels présents à proximité ou importés d'autres régions. Autrefois, les colorants naturels étaient préparés et traités sur place dans les ateliers des teinturiers locaux. Les matières premières (végétales, animales ou minérales) étaient soit extraites des

plantes locales, soit importées des régions voisines.

L'indigo (extrait de l'indigotier), la garance ou le coccus (extrait d'un insecte du même nom) étaient importés d'autres régions.

Dans la province de Qom, il existe pourtant d'autres matières premières utilisées pour colorer la laine ou la soie:

- L'écorce de grenade en poudre est utilisée pour produire du colorant jaune foncé et le beige.
- Le brou de noix est utilisé en tant que matière première pour obtenir du colorant brun. En le mélangeant avec de l'alun noir, on peut produire du colorant noir.
- Les feuilles de vigne servent à produire une variété de colorants jaunes.
- La paille est utilisée pour obtenir du colorant jaune et beige.
- Le sumac, mélangé avec du sulfate du cuivre, est la matière première des colorants violets et bruns.
- Les feuilles de l'indigotier sont utilisées pour produire une variété de bleus.
- L'écorce du chêne est la matière première des colorants bruns.
- Les racines de la garance sont les matières premières d'une grande variété de rouges.
- Le réséda est la matière première d'un colorant jaune qui, mélangé à l'indigo, permet d'obtenir des variations de vert.
- Le coccus est un insecte utilisé pour obtenir des variétés de rouge.

Outre les matières colorantes naturelles, les ateliers de teinturiers se servent de plus en plus de colorants chimiques dont la qualité est de mieux en mieux assurée par les nouvelles technologies.

Deuxième ville sainte de l'Iran après Mashhad, la ville de Qom est une ville de pèlerinage. C'est pourquoi les ateliers de tissage produisent un nombre important de tapis de prière d'une dimension de 1,5×2,2 m que les pèlerins achètent souvent comme souvenir de Qom. Les tapis plus grands de Qom sont de tailles variées: 2×3 m, 2,5×3,5 ou 3×4 m. Ces tapis servent à couvrir des pièces et des salles de moyenne et de grande superficie. Pour couvrir les couloirs ou les escaliers, les tisserands de Qom produisent des tapis longs et étroits dont la largeur varie entre 50 et 100 centimètres, et la longueur de 2 à 6 mètres.

Actuellement, plus de 3000 ateliers de tissage de tapis sont actifs dans la province de Qom. La plupart de ces ateliers sont installés dans la capitale de la province.

Actuellement, plus de 3000 ateliers de tissage de tapis sont actifs dans la province de Qom. La plupart de ces ateliers sont installés dans la capitale de la province. Entre un et trois tisserands travaillent dans chaque atelier, mais les grands ateliers peuvent engager un nombre plus important d'ouvriers. Le nombre des ateliers familiaux est également important. ■



▲ *Tapis de Qom, 100% soie, épaisseur 3 mm, poids 9,7 kg (1,6×2,4 m), densité de nouage: 1 000 000 /m², prix approximatif en Europe: 21 000 €*

Face aux difficultés, le marché du tapis persan obligé de se réinventer

Samuel Hauraix



▲ *Tapis persans*

Embargo américain, concurrence des pays voisins, inflation, demande nouvelle des consommateurs… Face à ces équations multiples, les maillons de la chaîne économique du tapis doivent s'adapter.

Au premier coup d'œil, on a du mal à s'imaginer qu'il s'agit d'un tapis persan. Dans son rectangle intérieur, une Tour Eiffel tissée côtoie… «Super Victor», la mascotte du dernier championnat d'Europe de football, organisé en France l'été dernier. À cette occasion, l'ambassade d'Iran en France a offert ce cadeau - signe d'amitié franco-iranienne - à la Fédération française de football. Et ce tapis, pour le moins atypique, vient bien d'Iran, de Tabriz, et précisément de l'entreprise Azarbaft Carpet. Cette dernière dit produire «*le meilleur du tapis persan fait main*». Tout un symbole.

En 2016, soit plusieurs millénaires après sa naissance, le tapis iranien n'est pas mort. Même remodelé, il reste un vecteur majeur dans la diffusion de la culture persane dans le monde. Seulement, quelles réalités économiques se cachent «sous» ce tapis? Ce dernier entraîne un pan entier de l'économie iranienne et des centaines de milliers de personnes, dans le pays ou à l'étranger, du tisseur nomade à l'antiquaire, en passant par le grossiste. Difficile de savoir précisément combien d'individus sont compris dans cette immense chaîne.

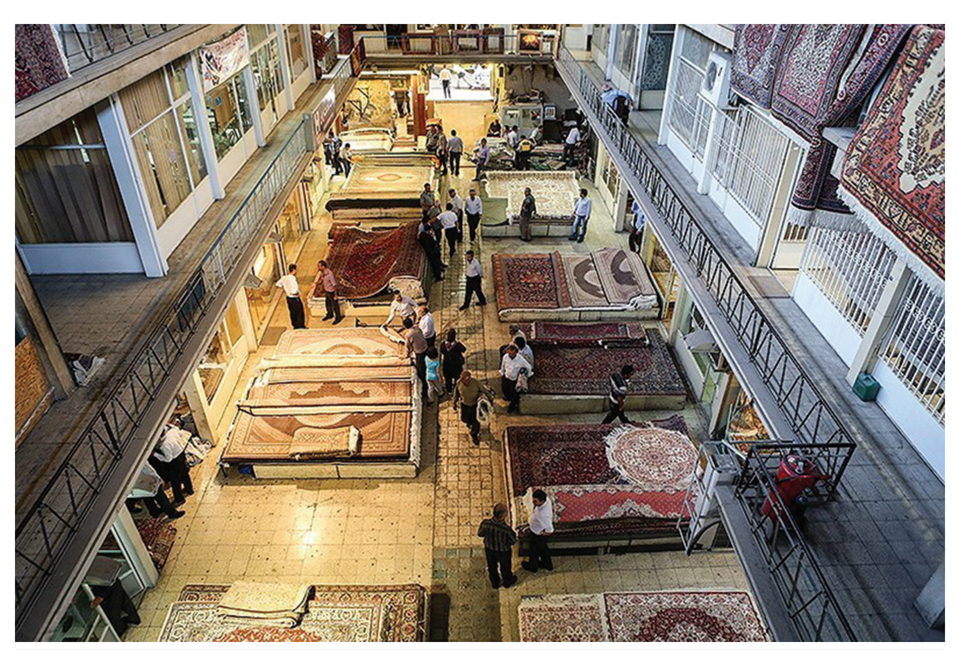
24

À l'intérieur du pays, selon le Centre national du tapis, il y aurait près d'un million de tisseurs. «*Dont 700 000 qui travaillent à plein temps*», précisait, à l'agence de presse Reuters en octobre dernier, Hamid Kargar, à la tête de ce Centre. Ces travailleurs se concentrent principalement dans les provinces d'Ispahan, Kermân, Lorestân, Khorâsân-e Razavi ou encore dans l'Azerbaïdjan de l'est. En l'an iranien 1392 (de mars 2013 à mars 2014), selon le livre statistique national, le pays comptait un peu plus de 1 100 coopératives de tapis fait main.

L'exportation est l'une des clés de cette économie, car selon Hamid Kargar, cité en mars 2016 par l'agence IRNA, «*les deux tiers*» de la production de tapis, tissés à la main, sont exportés vers 80 pays. C'était l'équivalent, selon la Banque centrale iranienne, de 573 millions de dollars d'exportation pour l'année 2003-2004. Une poussière à côté des revenus tirés de l'exploitation du pétrole évalués à 77… milliards de dollars pour l'année 2009. Le marché du tapis est d'autant plus modeste à l'échelle de la première ressource du pays (selon la Banque mondiale, les bénéfices tirés du pétrole représentent plus de 20% de son PIB) qu'il s'est contracté année après année pour ne plus atteindre que 427 millions de dollars en 2012, puis environ 330 millions deux ans plus tard (source: Centre national du tapis).

«10 ans qu'on est en crise»

Une baisse drastique qui a frappé de plein fouet des vendeurs modestes comme Masood de chez «Tapis Dehaco», installé dans le 10ème arrondissement de Paris. «*J'étais venu ici pour être un représentant culturel de mon pays, aujourd'hui je suis fatigué*, soupire cet amoureux du métier dont la famille a grandi dans le tapis depuis plusieurs générations. *Cela fait 10 ans qu'on est en crise.*» «*Au début des années 2000, c'était le centre du tapis ici*, poursuit-il en pointant du doigt la rue



▲ *Bazar de tapis, Téhéran*

Beaurepaire. *Tout le monde est parti.»* Assis sur sa pile de tapis, le regard fuyant, le marchand envisage aujourd'hui de mettre la clé sous la porte. Voire même de retourner en Iran.

Le tapis entraîne un pan entier de l'économie iranienne et des centaines de milliers de personnes, dans le pays ou à l'étranger, du tisseur nomade à l'antiquaire, en passant par le grossiste. Difficile de savoir précisément combien d'individus sont compris dans cette immense chaîne.

Meysam Dakhili n'est pas beaucoup plus enjoué pour évoquer sa situation. Également installé dans la capitale française dans l'entrepôt de la Douane de la chambre de commerce, ancienne centrale de stockage majeure au niveau national, il a démarré son activité de grossiste au début des années 2000. «*Quand j'ai commencé, je recevais d'Iran deux conteneurs de marchandises par mois*», chiffre-t-il, en précisant qu'un conteneur contient 220 balles de 24 mètres de tapis. Soit plus de 5 kilomètres au total! Aujourd'hui Meysam, qui dit avoir écoulé plus de 300 000 pièces dans sa carrière, ne reçoit plus qu'un conteneur… par an. «*Et encore, il est loin d'être rempli. Il y a seulement une cinquantaine de balles dedans.*» Un ralentissement qui s'inscrit aussi dans l'optique du vidage de son stock. «*Actuellement, je vends cinq tapis pour un seul achat*, affirme-t-il. *Je compte arrêter d'être grossiste et ouvrir mon propre magasin.*» Raisons invoquées: un «*marché trop calme*», «*de moins en moins de clients*».

Chez lui aussi, la chute est spectaculaire: «*La souffrance a démarré vers 2005/2006. Mais depuis 2010, on a perdu 50% de notre chiffre d'affaires chaque année par rapport à l'année précédente.*» «*Chaque année*», appuie le grossiste, selon lequel il ne fait aucun doute que «*le secteur est en crise. C'est déjà mort.*» Il étend ce constat alarmiste de la France à l'Iran: «*Mon père travaille toujours là-bas. Il détient une usine de 100 000 mètres carrés. Avant, il ne faisait que du tapis, toute la surface en était recouverte. Aujourd'hui, 99 000 mètres carrés sont des locaux de garde-meubles. Et le reste, du tapis. Il n'a pas eu le choix, ce n'est plus un métier rentable.*» Dans le bazar d'Ispahan l'impression est similaire. «*Le sentiment général est que le métier est plus difficile*», confie Mohammad Nazar, dont la famille vit dans le tapis depuis 120 ans.

Produit de luxe avant tout

Les causes de ce grippage sont nombreuses. «*Je dirais que c'est le résultat de plusieurs crises survenues en concomitance*, croit savoir Hassan Motevally, fondateur de l'ancien syndicat patronal du tapis d'Orient et patron de «Tapis Scheherazade», pas épargné non plus par la chute des revenus. *Une crise mondiale, en France, en Iran, et une crise du tapis en lui-même.*»

La pandémie économique, née aux États-Unis en 2008, n'a pas épargné le marché du tapis. Elle a entraîné une baisse du pouvoir d'achat. Or, le tapis persan reste un produit que tout le monde ne peut pas s'offrir. «*C'est un acte réfléchi*, estime Reza Khorshidi, vendeur auprès d'une clientèle haut de gamme justement (hôtels luxueux, ministères). *Les achats au coup de cœur, on le voit de moins en moins.*» Dans le petit «Atelier Persan» de ce dernier, niché depuis peu dans le 7ème arrondissement de Paris, trône par

26

exemple un imposant tapis Mahal Ziegler du 18ème, 4,5 mètres sur 3,8. Valeur de ce bijou: au moins 75 000 €. Même pour un tapis plus modeste, il faut compter plusieurs milliers d'euros. «*Mais quand il est signé et originaire d'Ispahan…*», comme celui accroché près de son bureau, la facture grimpe logiquement.

La situation à l'intérieur du pays n'a pas facilité les transactions. Avant 2016, l'inflation n'était plus repassée sous les 10%… depuis 1990 (source: Banque mondiale)! «*La hausse des prix en Iran, c'est le second problème après le pouvoir d'achat*, confirme le grossiste Meysam Dakhili. *Hier, j'achetais mon tapis à 100 € en Iran, aujourd'hui à 140. C'est difficile à expliquer à mes acheteurs.*» «*Beaucoup de tisserands ont changé de métier*, poursuit Hassan Motevally, *car si on augmente les salaires, impossible de vendre derrière.*» L'enjeu salarial est crucial, car les Iraniens subissent aussi la concurrence de producteurs pakistanais ou indiens dont la main-d'œuvre est réputée moins chère.

Le poids du tapis produit par la machine

Outre le coût de ses travailleurs, son origine, ses composants ou encore ses motifs, le tapis voit aussi son prix évoluer selon le bon vouloir de celui qui le fixe. À entendre certains hommes du tapis, la difficile estimation du «juste prix» rencontre parfois la malhonnêteté. «*Il y a beaucoup de charlatanisme*, constate Hassan Motevally. *Certains profitent de l'ignorance du client.*» «'*Ils' jouent aux vendeurs*, poursuit dans le même sens Meysam Dakhili. *Un tapis «mécanique» en soie de 6 mètres carrés coûte entre 200 et 300 €. Le même tapis, fait main, coûte environ 10 000 €, à prix grossiste. Le charlatan va vendre un tapis mécanique autour de 2 500 €, en faisant croire à un fait main et prétendant que le client va faire l'affaire du siècle. C'est de la concurrence malhonnête.*»

«La hausse des prix en Iran, c'est le second problème après le pouvoir d'achat, **confirme le grossiste Meysam Dakhili.** *Hier, j'achetais mon tapis à 100 € en Iran, aujourd'hui à 140. C'est difficile à expliquer à mes acheteurs.» «Beaucoup de tisserands ont changé de métier*, **poursuit Hassan Motevally,** *car si on augmente les salaires, impossible de vendre derrière.»*

L'émergence du tapis réalisé par la machine est d'ailleurs notable. À Hanovre (Allemagne), «Domotex», le salon du tapis et du revêtement de sol, qui se veut être la référence mondiale en la matière avec ses 45 000 visiteurs, l'illustre bien. Pour sa prochaine édition, en janvier 2017, 42 entreprises de tapis persan sont déjà enregistrées. 22 sont des producteurs à la machine. *«Si le secteur du fait main reste stable, celui de la machine prend plus de place chaque année*, nous



▲ *Derrière le sourire d'Hassan Motevally, docteur en sciences politiques devenu vendeur de tapis à Paris, il y a la réalité d'un secteur en difficulté.*

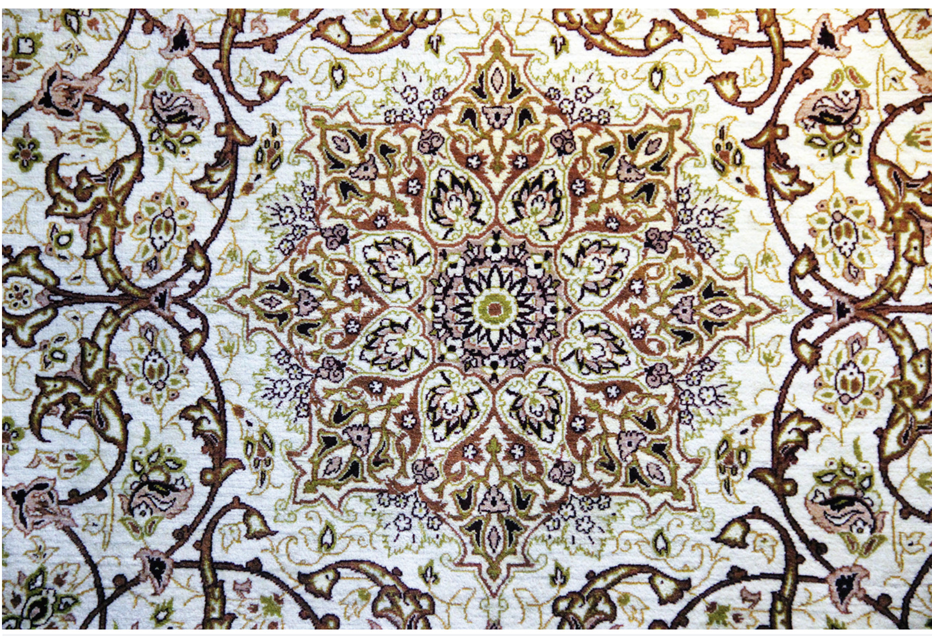
confirme l'organisation de l'événement annuel. *Ce secteur fait son entrée sur les marchés internationaux.»* À Ispahan, Mohammad Nazar voit lui aussi en le tapis machine une nouvelle forme de «*concurrence*». Et cela, alors que beaucoup d'acteurs, comme Hamid Kargar du Centre national iranien, vantent les mérites d'un tapis fait main aux «*caractéristiques artistiques et culturelles remarquables*».

Les conséquences de six ans d'embargo

La fabrication du tapis et le climat économique seuls ne peuvent expliquer les difficultés du marché. Un autre aspect majeur, de l'ordre de l'économico-diplomatique, est à prendre en compte: l'embargo américain. En septembre 2010, au cœur de tensions irano-américaines encore prégnantes autour du volet nucléaire, le Trésor américain décide de «*révoquer l'autorisation d'importer certains aliments et tapis d'origine iranienne*». Violer cette mesure est depuis lors passible d'un million de dollars d'amende et 20 ans de prison. Dissuasif. Or avant 2010, selon le Centre national iranien du tapis, les États-Unis étaient la première des 80 destinations concernées par l'exportation du produit. Ce flux représentait quelque 80 millions de dollars chaque année. Une manne immense.

Cette porte soudainement refermée a poussé les marchands à trouver d'autres issues. Exemple chez Zollanvari, l'un des acteurs majeurs de ce marché sur le plan international, qui exporte 80% de sa production. Cette entreprise familiale, fondée en 1947, et représentée un peu partout dans le monde (Suisse, États-Unis, Allemagne, Chine, Afrique du Sud, Japon…), est considérée comme étant à l'origine de la forme moderne du gabbeh, célèbre tapis traditionnel produit par les nomades au sud de l'Iran.

Avant 2010, elle produisait «*chaque année entre 2 500 à 3 000 mètres carrés de tapis pour le marché américain*», note



▲ *Motif central d'un tapis persan*

Reza Zollanvari, l'actuel directeur. Un marché «*majeur*» donc. L'embargo impose un choix de l'époque: fermer boutique ou proposer quelque chose de nouveau pour rester sur place. L'entreprise veut «*relever le défi*» et choisit la deuxième option. La parade est simple: si elle ne peut plus vendre de tapis fabriqués en Iran, autant les faire faire ailleurs. Le choix, «*naturel*», s'est porté sur la ville de Jaipur, capitale du Rajasthan, située au Nord de l'Inde, «*une ville qui a hérité des siècles du tissage traditionnel grâce aux tisseurs de l'ancienne Perse*». C'est ainsi qu'une toute nouvelle collection voit le jour.

De l'importance de diversifier son offre

États-Unis ou pas, l'équation semble simple aujourd'hui: «*On ne peut plus se spécialiser dans le tapis persan*», tranche Reza Khorshidi, qui a imaginé un temps ne faire boutique qu'avec une dizaine de tapis de collection. C'est la fameuse «*crise du tapis*» dont parle Hassan Motevally. Chez lui, dans son stock de 500 tapis, il en compte 60% d'origine persane. «*Mais cela ne veut pas dire que je vends 60% de tapis iranien !*, prévient-il. *C'est plutôt de l'ordre de 30 ou 40%.*» En élargissant leurs offres à des «tapis d'Orient» voire caucasiens, et plus exclusivement persans, les marchands répondent à une nouvelle demande. «*Le goût des gens au niveau de la décoration a changé*, pense le marchand parisien. *Le tapis persan allait très bien avec du mobilier du 16ème/17ème siècle. Maintenant, tout le monde va chez Ikea…*» «*On ne peut pas se contenter de dire que nos tapis sont les meilleurs*, poursuit Hassan. *Prenez les fauteuils Louis XVI par exemple, vous en voyez beaucoup? Il faut s'adapter au marché.*» Depuis son atelier de la rue Beaurepaire, Masood semble plus résigné.



▲ *Bazar de tapis, Téhéran*

«*Vous avez vu ces deux femmes avec leurs tapis en plastique?*», soupire-t-il, pointant du regard ces passantes, rouleaux sous le bras.

En élargissant leurs offres à des «tapis d'Orient» voire caucasiens, et plus exclusivement persans, les marchands répondent à une nouvelle demande. «*Le goût des gens au niveau de la décoration a changé*, pense le marchand parisien. *Le tapis persan allait très bien avec du mobilier du 16ème/17ème siècle. Maintenant, tout le monde va chez Ikea...*»

Le tapis persan, en passe d'être passé de mode? «*Une chose est sûre: si nous ne nous étions pas adaptés aux goûts et couleurs actuels, on aurait arrêté le tapis ancien, c'était indispensable*», assure Dominique Chevalier, patron de la galerie parisienne éponyme, spécialisée d'abord dans la tapisserie puis dans le tapis. L'aventure persane de cet antiquaire est éloquente. Elle démarre au début des années 2000 quand, avec un ami marchand iranien, il se rend… au salon Domotex. Sur place, il réalise: «*Cette*

sorte de foire aux grossistes n'était pas pour nous. On voulait revenir à la tradition et faire dans la haute couture du tapis.» Ses voyages en Iran finissent de préciser son credo: tradition dans la technique certes, mais modernité dans le style du tapis, «*revisiter un répertoire décoratif classique*» en somme. En s'appuyant sur des dizaines de tisseurs basés dans la région d'Arak, sa marque «Parsua» spécialisée dans le contemporain est lancée. «*On crée un premier tapis puis on modifie en fonction des demandes (couleur, taille…)*, résume Dominique Chevalier. *C'est du sur mesure.*» Jacques Grange, par exemple, illustre décorateur français, a déjà passé commande chez lui. Résultat, malgré les difficultés qui selon lui sont aussi liées au marché de l'immobilier, son activité en 2015 «pesait» tout de même environ un million d'euros.

Un tapis aux motifs… psychédéliques

Le producteur et designer Hossein Rezvani, basé à Hambourg, s'inscrit dans une démarche similaire. En lançant son activité il y a un peu moins de 10 ans, ce fils et petit-fils de vendeur a voulu donner «*une face moderne*» au tapis persan, «*car les gens évoluent, voyagent… Ils cherchent de la nouveauté.*» Ses tapis, vendus partout dans le monde (Chine, Canada, Afrique du Sud…), «*c'est plus ou moins un mix entre le design moderne et l'aspect historique. Mais dans le traditionnel, l'héritage est toujours visible. D'ailleurs je ne pense pas que le tapis traditionnel sera amené à disparaître.*» Convaincre les tisseurs d'Ispahan, où il fait tisser, n'a pas été chose aisée: «*Comme ils sont très fiers de leurs motifs traditionnels, j'ai dû doubler les salaires par rapport au salaire normal.*» Il en ressort des tapis tout à fait atypiques. Comme celui de la «Taupe électrique» empli de motifs psychédéliques, primé au dernier Domotex (meilleur design moderne de luxe).

Est-ce là le moyen de relancer cette économie du tapis et de parer à sa



▲ *Tapis persans*



▲ *Bazar de tapis, Ispahan*

disparition, comme elle est suggérée dans un récent papier du *New York Times* («The Persian Rug May Not Be Long for This World», daté au 26 mai 2016)? Dominique Chevalier pense que «*tout va dépendre de la politique*» de certains pays. Et notamment celui vers qui le regard de tous les marchands se tourne avec intérêt: les États-Unis. En janvier 2016, dans la continuité de l'accord sur le nucléaire, les Américains ont mis fin à l'embargo et rouvert le marché aux tapis persans. De quoi redonner le sourire à pas mal de monde.

«*Les États-Unis sont potentiellement notre plus gros marché*, confirme Reza Zollanvari, dont la compagnie est présente dans le New Jersey. *Je ne dirais pas qu'il est notre principal objectif, mais un des objectifs majeurs oui! Il y a d'énormes possibilités de croissance avec la levée de l'embargo.*» Dans la même optique, le Centre national du tapis iranien multiplie les signes de rapprochement. «*Nous essayons de montrer dans nos promotions que nos tapis sont indépendants du gouvernement*, lâchait Hamid Kargar fin octobre à Reuters, *qu'ils sont des produits artistiques qui portent un message de paix et d'amitié dans le monde.*» Conséquence, depuis janvier de cette année, l'équivalent de près de 50 millions de dollars de tapis avaient déjà traversé l'Atlantique. Signe d'un redémarrage.

> *«Comme ils sont très fiers de leurs motifs traditionnels, j'ai dû doubler les salaires par rapport au salaire normal.»* **Il en ressort des tapis tout à fait atypiques. Comme celui de la «Taupe électrique» empli de motifs psychédéliques, primé au dernier Domotex (meilleur design moderne de luxe).**

Restera encore à résoudre la toute dernière inconnue: l'attitude du prochain occupant de la Maison blanche, Donald Trump. ■



▲ *Photos: œuvres de Naneh Hassan*

Naneh Hassan: du Tapis persan à la peinture du Rêve iranien

Saeid Khânâbâdi

Elle s'appelle Naneh Hassan. Née en 1937 dans un village de la province de Zanjân à l'ouest de Téhéran, elle entame dès l'âge de 7 ans le métier du tissage de tapis chez sa mère et sa tante. Mariée à 9 ans, elle continue ce travail, en vue d'aider financièrement sa nouvelle famille basée dans un autre village de la même région. Depuis près de sept décennies, elle vit dans une petite maison rustique en compagnie de son mari, un simple cultivateur aujourd'hui retraité. Elle a vécu 14 grossesses et seuls quatre de ses enfants sont toujours vivants, les autres étant morts enfants. Son fils cadet s'appelle Hassan, et c'est pour cette raison qu'on la surnomme Naneh Hassan, ce qui veut dire «mère de Hassan». Ce dernier est graphiste de formation. C'est lui qui découvre la passion de sa maman pour la peinture et l'initie à cet art, notamment à la peinture moderne. Et c'est ainsi que Naneh Hassan débute sa carrière de peintre à l'âge de 72 ans, alors qu'elle est obligée de cesser de tisser ses tapis suite à la baisse de sa vue.

Sa première exposition à Téhéran en 2013, à "la Maison des Artistes d'Iran" génère un grand enthousiasme, qui trouve rapidement un écho dans les médias. Des reportages sont réalisés notamment par la chaîne Press TV et la chaîne 6 nationale. Le cliché de la vieille dame villageoise, archétype d'une grand-mère pieuse, couverte d'un tchador de couleur claire aux motifs à fleurs, avec des lunettes à verres épais, ne résiste pas à l'image de Naneh Hassan assise devant une toile, un pinceau à la main, au milieu d'un groupe d'étudiants des Beaux-arts. Et parfois on la voit devant ses tableaux expliquant, dans un mélange de persan et d'azéri, la genèse de ses tableaux.

La polémique suit la célébrité. Le directeur de la galerie, s'exprimant aux micros des journalistes, se vante d'avoir découvert un génie populaire. Certains experts labellisent le style de Naneh Hassan en l'expression d'un art naïf et innocent, qui se rapprocherait selon eux de certaines œuvres picturales africaines. D'autres usent du vocabulaire académique pour rapprocher les tableaux de Naneh Hassan de telle ou telle école artistique. Certains, un peu plus intuitifs, mettent en relief un mariage parfait entre l'art iranien du tapis et l'art de la peinture. Au centre de cette caricature, Naneh Hassan, indifférente, ne comprenant rien à ce jargon incompréhensible, se consacre plutôt à déplacer rapidement son pinceau sur la toile ou à s'asseoir aux côtés de son vieil époux, qui donne l'impression d'être complètement hagard de voir sa femme ainsi entourée de jeunes aux visages fortement maquillés. Apparemment, ces jeunes essaient d'abord leurs talents de peintres sur leurs propres visages avant de les appliquer sur la toile… Après ces débuts éclatants, Naneh Hassan va exposer à Téhéran, Ispahan et même à Los Angeles!

C'est, en quelques mots, l'histoire de la naissance de la peintre Naneh Hassan ou, d'après son vrai nom, Monavvar Ramezâni. Mais qui est-elle en réalité, cette Mère de Hassan ou Madame Ramezâni?

On l'appelle "Naneh". De nos jours, ce mot, abandonné par la terminologie bourgeoise, n'est plus tellement pratiqué et provoque même, chez les Iraniens modernes, une impression un peu villageoise et rétrograde. Naneh existe plutôt dans le lexique rural et dans les classes «inférieures» de la société. Dans les dictionnaires persans, ce terme signifie Mère ou Grand-mère. Pourtant, le mot Naneh a une valeur littéraire aussi, en particulier dans les contes populaires comme celui de Naneh Sarmâ (Naneh le froid); la métaphore de la saison hivernale, et celle dont le départ annonce la fin des mois neigeux et le début de la nouvelle année au printemps de la nature. En bref, entendre le mot "Naneh", chez les persanophones d'aujourd'hui crée une dualité sémantique: d'un côté, il donne une impression nostalgique ou traditionnelle et de l'autre, pour certains, une connotation péjorative, archaïque ou démodée.

Le style de peinture de Naneh Hassan ressemble catégoriquement à sa dualité toponymique. Un dualisme, pour ne pas dire une contradiction, s'impose dans le personnage et dans les travaux de Naneh Hassan. Le travail de Naneh Hassan est un art hybride, des points de vue génétique et expressif. Naneh Hassan est une tapissière peintre. Une peintre qui tisse ou une tisseuse qui peint. La peinture iranienne s'inspire toujours de l'art du tissage de tapis. Le plus grand maître de la miniature iranienne, à l'ère contemporaine, n'est autre que le maître Farshchian. Son père, un grand marchand de tapis à Ispahan, découvre un jour son fils âgé de 4 ans recopiant habilement les motifs du tapis de la maison sur un morceau de papier. Peu après, le petit Mahmoud commence à suivre les cours des grands maîtres de la peinture à Ispahan. Tout commence par le tapis.



▲ *Naneh Hassan*



Même le nom de famille du Maître de la miniature vient du mot "*Farsh*", «tapis» en persan. Le créateur de la célèbre œuvre Zohr-e Ashourâ ("Midi d'Ashoura") est l'héritier d'une grande famille de marchands de tapis à Ispahan.

Mais Naneh Hassan est plus tapissière que peintre. Elle tisse nos rêves. Tous les tableaux de Naneh Hassan sont pourvus de bordures similaires à celles des tapis persans. L'image du tapis est toujours présente dans ses œuvres. Parfois, c'est un plan du tapis transformé en éléments composants. Les oiseaux volant au bord, les fleurs du jardin céleste et les poissons rouges au centre du tapis dans un bassin imaginaire, ce qui fait penser au modèle conceptuel du jardin iranien. Une représentation du paradis coranique. Dans le Coran, quand Dieu décrit la vie des Bons au Paradis, Il nous rappelle qu'ils y sont rassemblés, riant et prospères, assis sur des trônes recouverts par des tapis en soie, au milieu d'arbres, de ruisseaux, et de beaux serviteurs.

Dans les tableaux de Naneh Hassan, les protagonistes agissent parfois sur ou autour d'un tapis. Le tapis, au centre de la vie humaine. Comme dans ce tableau qui représente un festin de noces. Les musiciens, les danseurs, les invités et les parents entourent la mariée qui se tient au centre de la toile sur un tapis. Le jeune marié, arrêté juste au bord du tapis, demandant le oui de sa belle fiancée pour entrer dans sa vie. On dirait alors que le tapis est la métaphore de la vie conjugale. Le tapis, la couche basique des noces.

Le tapis fait partie intégrante du rapport vital de l'homme et de la femme. L'image d'un couple amoureux assis calmement en dessous d'un arbre fruitier est le thème de quelques autres œuvres de Naneh Hassan. Les anges, gardiens du bonheur amoureux, sur les branches de l'arbre, surveillent le couple. Adam et Ève s'unissant sur un tapis. Le tapis, base de la fécondité, de la multiplication de la race humaine, de l'amour conjugal.

Quelques toiles représentent les fêtes traditionnelles. La fête du Nouvel An et la fête de la nuit de Yalda (nuit du solstice d'hiver). On voit encore les membres de la famille assis autour d'un tapis. Le tapis est le centre du foyer, l'élément principal de chaque ménage, le cadeau du père dans la dot de sa fille. Le tapis cimente l'unité familiale, et est un facteur de la joie commune durant les fêtes. Le festin se déroule sur le tapis. Le tapis est le centre de l'univers, le centre de l'existence sociale.

Dans certains tableaux, à part le tapis lui-même, on distingue également un

cadre du tissage de tapis, quelque part dans la chambre de cette héroïne qui se peigne les cheveux pendant que son beau prétendant l'attend devant l'entrée de la maison. Le peigne est aussi un outil de tissage pour mettre les nœuds en place. Une recréation des rêves féminins de la peintre lors de sa jeunesse. Ou peut-être un souvenir doux qui a éternellement marqué la mémoire de cette jeune villageoise. Ou la mémoire d'un amour perdu. Le plaisir d'aimer et d'être aimée. Les gros yeux ronds, aux longs cils, la chevelure noire et longue. Les petites lèvres rouges et les joues rebondies, signes de santé. Ou peut-être un souhait de santé pour l'artiste souffrante ou le visage idéal selon l'esthétique de Naneh Hassan. Un fruit de l'inconscient de l'artiste. Un désir refoulé ou une pulsion concrétisée. Et le tapis est encore là, même dans l'inconscient de l'artiste. Le tapis ne la laisse pas. Le tapis la domine. Le tapis l'accompagne.

Parfois, le tapis se mêle au souvenir de sa maman perdue. La peintre s'imagine en face de sa mère travaillant sur une machine à tisser, encore à proximité d'un cadre du tissage de tapis. La Maman prépare les matériels du tissage. La Maman colore les fils avec les plantes naturelles. Et la petite fille la regarde. Elle apprend les secrets des couleurs. Elle déchiffre le monde des couleurs dans l'art du tissage de tapis. Le tapis persan, la symphonie des couleurs.

Le rêve nocturne de Naneh Hassan constitue l'autre source de son imagination. Le rêve et la rêverie. Une rêverie qui se prolonge dans les tableaux. D'après les anciens interprètes du rêve, celui qui se voit, dans son rêve, tissant un tapis, fera bientôt un long voyage. La Naneh, dans son rêve, visite la maison de Dieu, à La Mecque. Quand elle dessine ce rêve, elle laisse son trajet demeurer infini. Le chameau, couvert par un tapis de selle, symbolise le grand désert infranchissable. Il s'agit, pour cette vieille femme religieuse, d'un long désir de faire le hajj, le pèlerinage de la Kaaba, peut-être sur un tapis volant.





A part les rêves ou les souvenirs personnels, les thèmes issus des folklores locaux et des récits populaires sont aussi omniprésents dans les toiles de Naneh Hassan. Pour elle la peinture, comme le tapis, est le messager des contes anciens. Un moyen de transmission de la culture. La Naneh peint l'histoire du destin tragique de la belle Saray, l'amante du berger du Khân qui se jette dans la rivière, un peu comme Ophélie la folle. Naneh Hassan procède aussi à fusionner l'histoire des héros nationaux avec celle des héros religieux. Elle a peut-être appris ce procès chez son frère qui était un narrateur des deuils de l'Imâm Hossein dans les *ta'zieh* du village. Les théâtres traditionnels mettant en scène la passion de Hossein, le crucifié de Karbalâ. Les mythes indo-iraniens renaissent dans les figures religieuses. Rostam devient Abbâs. Et l'Imâm Hossein, le troisième Imâm chiite, d'après une légende fervente mais discutée, épouse la fille du dernier roi sassanide, celle qui donnera naissance, d'après cette légende populaire, à la dynastie de neuf Imâms chiites. Les Saints chiites, héritiers de la royauté perdue des Iraniens. Un procès d'iranisation, la même formule appliquée par Ferdowsi imaginant une origine iranienne à Alexandre le Macédonien. Dans l'œuvre de Naneh Hassan, comme dans le tapis persan, on voit le mariage de l'épopée et du lyrisme. La guerre et l'amour. L'iranité et l'islamité. L'amour patriotique et la croyance chiite.

La peinture comme le tapis est la langue de Naneh Hassan. Elle communique par ses toiles, comme elle communiquait, avant, par ses tapis. Elle trouve dans son art une chaleur interne, un espoir pour continuer de vivre, un moyen d'immortaliser ses rêves. Elle cherche à réaliser ses désirs perdus via ses scènes peintes. Dans ses tableaux, les couleurs sont vives. L'ambiance est gaie. Le message est direct. Une histoire se

déroule dans ses tableaux. Les objets se meuvent, l'art de Naneh Hassan communique. La Naneh nous parle, elle nous appelle, elle nous enseigne. Elle nous invite à revenir vers nos origines, vers la nature, vers la famille, vers notre passé, vers notre foi, vers notre amour pour la patrie.

Naneh Hassan est la peintre de la beauté iranienne. Ses thèmes sont nourris par un regard oriental sur la vie humaine. Elle fait allusion aux plans des tapis de son enfance. L'ancienne tapissière retrouve dans l'art de la peinture la joie d'une créatrice de rêve. Elle dessine comme une enfant. Naneh Hassan symbolise notre hier, notre enfance. Elle approuve l'art qui n'émerge pas seulement dans les classes des facultés d'art contemporain, ou dans les pages d'un livre théorique sur l'esthétique occidentale. L'art n'est pas uniquement le fruit des milieux académiques ou des Salons de peintures. L'œuvre de Naneh Hassan est un art maternel. Un art liturgique qui aime, qui invite à aimer, à pardonner. Naneh Hassan ne connaît pas la critique d'art. Elle ne juge pas. Elle n'aime pas ne pas aimer. Naneh Hassan est iranienne. Elle est musulmane. Elle est engagée, a une mission à accomplir, un message à transmettre. Elle se voit chargée d'une nouvelle prophétie. Naneh Hassan est la prophétesse de la gloire perdue, de l'honneur national, de la beauté locale, de la fierté islamo-iranienne.

Chez Naneh Hassan, le tapis est tout. Le tapis est la mère de tous les arts. Le tapis et la miniature et la littérature. Le tapis est l'encyclopédie de toute l'iranité. Le tapis est l'épopée et le drame. La tragédie et le comique. La joie et la tristesse. Le tapis est le reflet d'un empire perdu, d'un bonheur lointain. Dans les plans de ses tapis-tableaux, un mariage parfait de l'iranité et de l'islamité se distingue. Le tapis persan ou *farsh* rime avec *arsh,* qui désigne le Trône divin dans le Coran. La symétrie du tapis persan, sa discipline, sa structure équilibrée, font allusion à la beauté du Jardin iranien, un square et quatre pavillons, un bâtiment central et des allées minutieuses, des fontaines et des canaux. Dans le tapis persan comme dans le jardin iranien, les fleurs s'implantent d'une manière vivante. Elles reflètent le lotus dans la main de Darius ou les ornements *eslimi* des mosquées d'Ispahan. Les bordures sont tout un souvenir de l'architecture des palais sassanides et des écoles théologiques de Qom. Les animaux légendaires, les sphinx mythiques et les oiseaux hybrides y rappellent les géants



sculptés de Persépolis. Simorgh y représente le mysticisme islamisé et l'épopée perse, l'emblème sassanide ou l'idéal des trente oiseaux, la maîtresse du Mont Alborz ou l'occultée du Mont Ghâf, l'élévatrice et la guide des héros du *Livre des Rois*.

Le tapis relève aussi d'une démarche culturelle dans la mentalité iranienne. En étudiant les tendances décoratives des tapis persans, depuis l'ère impériale jusqu'à l'ère contemporaine, on constate une progression de l'épopée vers le lyrisme. La scène de chasse donne place à la métaphore du Paradis. Les lions-aigles puissants, les cerfs fiers et dominants, les géants volants au visage humain et les cavaliers archers qui défilent sur le tapis Pazyryk s'estompent en faveur des minuscules oiseaux pacifiques ou des gazelles passives des tapis de l'ère contemporaine. Le tapis est donc le miroir de notre histoire. Le tapis est notre mémoire collective. Le tapis témoigne d'un Rêve iranien.

Les animaux légendaires, les sphinx mythiques et les oiseaux hybrides y rappellent les géants sculptés de Persépolis. Simorgh y représente le mysticisme islamisé et l'épopée perse, l'emblème sassanide ou l'idéal des trente oiseaux, la maîtresse du Mont Alborz ou l'occultée du Mont Ghâf, l'élévatrice et la guide des héros du *Livre des Rois*.

Mais Naneh Hassan est-elle la seule artiste de ce genre ou peut-elle correspondre au modèle-type de la grand-mère dans une génération des familles iraniennes? En fait, le personnage de Naneh Hassan me fait penser à ma propre Naneh. Ma propre grand-mère. Les mots Naneh et Tapis réveillent toujours, au fond de ma mémoire, les souvenirs de ma grand-mère. Elle s'appelait Alam-Tâdj: "la couronne du monde". Une vieille femme de haute taille, avec un grand nez qui couvrait presque la moitié de son visage rond. Comme Naneh Hassan, elle couvrait ses cheveux roux de henné avec son tchador blanc à fleurs. Illettrée et veuve, ma Naneh se débrouillait dans la vie en tissant des tapis, métier qu'elle avait appris de sa propre mère. Sans se référer à aucun plan, la Naneh inventait les dessins, à l'improviste, tout en respectant l'harmonie des couleurs. Elle teignait les fils de laine elle-même avec des couleurs qu'elle tirait des plantes du désert et de la montagne. Tout au long des années 80, pendant la guerre, elle nous racontait les histoires des braves hommes qui, pendant l'hiver, défendaient le Village contre les loups affamés. Je me souviens qu'elle mimait ses histoires avec ses doigts sur ma paume. En la parcourant de caresses, elle suivait la trajectoire des héros entre les vallées mystérieuses, les rivières infranchissables et les frontières séparant l'Iran du Non-Iran. Et je sens encore ces récits vivre sur ma paume. La visite de la tombe de la Naneh dans le cimetière de notre village natal est devenue pour moi un rite annuel. Le seul héritage matériel qu'elle nous a laissé est un tapis inachevé qu'elle n'a pu finir. Pour moi, ce tapis inachevé est comme l'histoire inachevée d'une génération. Comme les idéaux non concrétisés d'une nation qui se voit soudainement privée de son passé, de ses traditions. Le tapis inachevé de Naneh Saïd est l'étendard abandonné d'une génération oubliée, la dernière génération des vrais Perses, la dernière génération tapissière, celle qui s'est brusquement sentie dépossédée de son origine, déplacée dans l'espace et dans le temps. La Naneh

était la dernière héritière de la tradition du tapis dans notre famille. Et son cadre de tissage, poussiéreux, ruiné et oublié dans un coin écarté de la maison paternelle, symbolise le rejet des valeurs et des vertus d'hier, par nous, les fils ingrats. Nous, les enfants modernes qui préférons aller dans un hypermarché de luxe, choisir un tapis fabriqué par les machines d'une usine étrangère où les bonnes mains des grand-mères ont abandonné la place aux bras robotisés de l'ère de la technologie, où les plans originaux, vivants et créatifs de la Naneh ont été remplacés par des logiciels qui simulent les prix d'achat des matériaux premiers pour générer un dessin correspondant aux intérêts financiers de l'industriel propriétaire. Les chants de la Naneh suivant le rythme harmonique de l'artisanat d'une vieille civilisation se perdent dans les bruits macabres de ces machines-tisseuses, ces tapissières sans âme.

Naneh Hassan, Naneh Mokarrameh[1], Naneh Senobar[2], bref, toutes les Nanehs de notre cher pays offrent une même leçon à retenir: nous les Iraniens, nous avons tous une Naneh dans l'esprit. Une Naneh à l'iranienne. Ces Nanehs sont les chefs de file d'une école indépendante. Une école perdue dans les colloques des théoriciens de l'art post-moderne. Une école artistique qui n'existe dans aucune anthologie d'art. L'art des Nanehs iraniennes est une idéologie, une philosophie, une école à part. Une doctrine esthétique qui s'échappe de la pensée cartésienne, du rationalisme bourgeois. Les Nanehs iraniennes suivent un autre style de création artistique, un style de chez Dieu. L'art des Nanehs, à la frontière du tissage de tapis et de la peinture, est la convergence de la foi, de la tradition et d'une pureté du regard. L'art du tapis persan n'est pas élitiste. Il



appartient au peuple. Cet art est naturel. Cet art est nomade et non-urbain. Cet art ne se dompte pas. Cet art est libre. Cet art ne se formule pas. Cet art ne se classifie pas. Cet art ne se limite pas. Cet art est iranien. Il vient de l'Orient. Il vient du Ciel, de la Lumière. Le tapis persan est un art Nanehiste.■

---

1. Mokarrameh Ghanbari: une autre vieille dame villageoise au parcours très similaire à Naneh Hassan. Elle décéda en 2005 après avoir exposé ses œuvres dans plusieurs pays. Elle a aussi été l'objet d'un film d'Ebrâhim Mokhtâri, qui a été montré dans plusieurs festivals internationaux. Grâce à cela, son rapport singulier à l'art et à la peinture a pu être découvert au-delà des frontières de l'Iran.
2. Cette vieille dame vend ses œuvres picturales primitives dans les rues de Téhéran.

Armes et armures représentées sur des tapis persans du Musée du tapis de Téhéran

Dr. Manouchehr Moshtagh Khorasani



▲ *Photo 1*

1. Introduction

Le Musée du Tapis de Téhéran en Iran a l'une des collections les plus importantes du monde. Cet article étudie des images de guerriers et chasseurs portant des armes et armures et étant représentées sur des tapis persans de ce musée. De façon générale, les armes et armures représentées sur les tapis persans montrent trois types d'armes et d'armures: a) les mêmes armes et armures représentées sur des miniatures persanes, b) les armes et armures réelles telles que les tisseurs de tapis les voyaient et c) les armes et les armures des périodes plus anciennes. Le présent article analyse quatre tapis persans du Musée du Tapis de Téhéran.

Photo 1: Musée du tapis de Téhéran

2. Tapis persans avec des images d'armes et d'armures

Suit l'analyse des images d'armes et armures représentées sur quatre tapis persans.

2.1. Tapis de Nâder Shâh

Le premier tapis porte le nom Nâder Shâh et a été tissé au XIXe siècle. Tissé à Kermân, sa taille est de 271 x 132 cm.

Titre: Nâder Shâh

Période: Fin du XIXe siècle

Provenance: Kermân

Inscription: *Farmâyesh Milâni* فرمایش میلانی (L'orde de Milâni) et *Nâder Shâh Afshâr* نادرشاه افشار.



▲ *Photo 2*

Nombre de nœuds: 45
Taille: 271 x 132 cm

Photo 2: Tapis de Nâder Shâh

L'inscription en haut du tapis se lit *Nâder Shâh Afshâr* نادرشاه افشار. Le motif central du tapis se compose de Nâder Shâh assis sur un trône au centre. Deux princes sont debout derrière son trône sur la gauche. Les deux ne sont pas armés. Nâder Shâh tient un *shamshir* sur ses genoux. Le sabre présente la courbure typique d'un *shamshir* iranien classique de cette période et est correctement représenté. Nâder Shâh est assis à genoux sur le trône, et fait reposer sa main gauche sur le *bolchâq* (garde en croisière). Le *shamshir* présente deux *varband* (garnitures du fourreau). La main droite est posée au milieu du fourreau (pour deux *shamshir* qui sont attribués à Nâder Shâh Afshâr et conservés au musée Nâderi à Mashhad; voir Moshtagh Khorasani, 2006, pp. 483-884).

Photo 3: Portrait de Nâder Shâh sur le tapis persan

Photo 4: *Shamshir* persan classique de la période safavide

Un prince se tenant à gauche de Nâder Shâh tient une dague (*khanjar*) placée dans sa ceinture. C'est une dague persane typique avec une lame courbe à double tranchant appelée *khanjar*. Normalement, les dagues persanes de l'époque ont des poignées en ivoire de morse. La poignée de la dague représentée sur le tapis est tissée dans un fil de couleur claire. Ceci pourrait représenter la couleur jaune de l'ivoire de morse.

Photo 5: Prince avec une dague (khanjar)



▲ *Photo 3*

Photo 6: *Khanjar* persan avec une poignée en ivoire de morse de la période qâdjâre

On peut également voir sur la partie inférieure droite du tapis deux princes imberbes. Les deux portent chacun une dague placée en face de leur ceinture. La couleur de la poignée des deux dagues est claire, et pourrait, elle aussi, représenter la couleur jaune de l'ivoire de morse.

Photo 7: Deux princes avec un *khanjar*

Un vieil homme portant une barbe blanche est debout, à droite de Nâder Shâh. Il tient une longue masse d'arme à tête ronde (*gorz*). Il tient sa tête de la



▲ *Photo 4*


▲ *Photo 5*

main gauche, et son manche de la main droite. Les masses d'arme ont servi non seulement pendant des siècles d'arme puissante sur les champs de bataille, mais elles étaient également un symbole de pouvoir.

Photo 8: Un vieil homme avec une longue masse d'arme à tête ronde (*gorz*)
Photo 9: Une longue masse d'arme à tête ronde (*gorz*)

Deux autres hommes barbus représentés sur la partie inférieure gauche


▲ *Photo 6*

du tapis portent également une longue masse d'arme à tête ronde. Ils tiennent la masse d'arme à deux mains de la même manière que sur la photo 9.

Photo 10: Deux hommes barbus avec une longue masse d'arme à tête ronde

Tout en haut du tapis sont représentés quatre guerriers à cheval lors d'une activité de chasse. Deux archers galopent vers le centre et tirent avec un arc en utilisant la technique du "tir parthe". Cette technique consiste à fuir au galop et à se retourner, en pivotant ainsi de 180°, puis à décocher sa flèche en direction de l'ennemi situé derrière soi. Dans le cas présent, ils tirent sur des daims. Deux autres guerriers galopent loin du centre et touchent les daims à l'aide d'une lance. La même scène est représentée en bas du tapis.

Photo 11: Quatre guerriers à cheval



▲ Photo 7



▲ Photo 8

Sur les côtés gauche et droit du tapis au milieu, deux cavaliers galopent loin des autres, et transpercent des sangliers à l'aide de lances.

Photo 12: Une tête de lance persane de la période zand

Photo 13: Deux cavaliers portant des lances

De chaque côté de ces deux cavaliers, trois cavaliers sont représentés dans l'ordre suivant: un cavalier frappe le dos d'un cerf avec un *shamshir*. A côté de lui, un archer à cheval tire avec un arc (*kamân*) sur un cerf en utilisant la technique du "tir parthe". A côté de lui, un cavalier transperce un cerf avec une lance. Tous les trois portent une cotte de mailles à manches courtes. Ils portent une ceinture sur la cotte de mailles pour compenser son poids. Celle-ci ressemble à certaines pièces historiques. Tous les



▲ *Photo 9*

trois portent également un casque avec un camail (*kolâhkhud*). Le timbre est surmonté d'une pointe composée de différentes pièces et ressemblant à celui d'un "spangenhelm" (casque composé de différentes parties). Tous les trois portent également une défense de bras (*bâzuband*) sans protection de main faite de mailles et une défense de tibia (*sâqband*). Ce motif des trois guerriers à cheval est représenté sur les quatre côtés du tapis.

▲ *Photo 10*

Photo 14: Trois cavaliers avec un shamshir, un arc et une lance

2.2. Tapis de Kâshân

Le deuxième tapis a été tissé à Kâshân au XVIIIe siècle, et porte beaucoup d'inscriptions. Suivent des détails choisis de ce tapis persan.

Titre: Sans titre
Période: XVIIIe siècle
Provenance: Kâshân
Nombre de nœuds: 45
Taille: 350 x 260 cm
Inscriptions: On trouve différentes inscriptions persanes sur le tapis:

Koshteh shodan Archang Div be dast Kisiyâ Bânu
کشته شدن ارچنگ دیو به دست کیسیابانو
(Kisiyâ Bânu tue Archang Div)

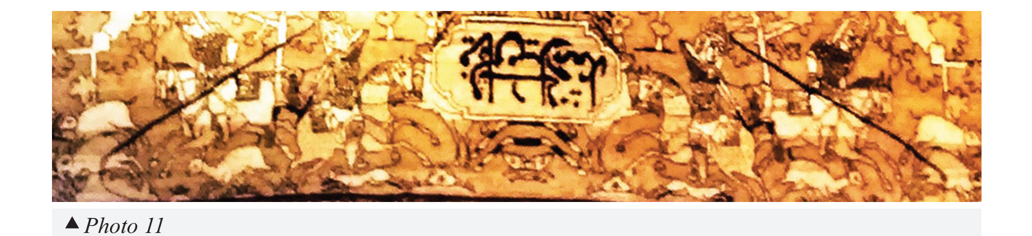
Eshrat kardan Delforuz Bânu bâ Soltân va residan Khizru
عشرت کردندلفروزبانو با سلطان و رسیدن خیزرو
(*Delforuz Bânu* s'amuse avec le roi et *Khizru* arrive)

Kâr Kârkhâneh-ye Hossein Ali Sayyâq
کار کارخانه حسین علی سیاق
(Produit de l'atelier de Hossein Ali Sayyâq)

Farmâyesh-e Hâj Hossein ibn Qolâm
فرمایش حاج حسین ابن غلام
(Ordre de Hâj Hossein ibn Qolâm)

Jang kardan Eskandar Rumi bâ Soltân ibn Dâl جنگ کردن اسکندر رومی با سلطان ابن دال
(Eskandar Byzantin combat le roi ibn Dâl)

Eshrat kardan Fereydun Padeshâh bâ dokhtar Hotâ
عشرت کردن فریدون پادشاه با دختر حتا


▲ Photo 11

(Le roi Fereydun s'amuse avec la fille de Hotâ)
Sâhebqarân Zamân Mohammad Shirzâd صاحبقران زمان محمد شیرزاد
Tur Delâvar طور دلاور (Tur le courageux)

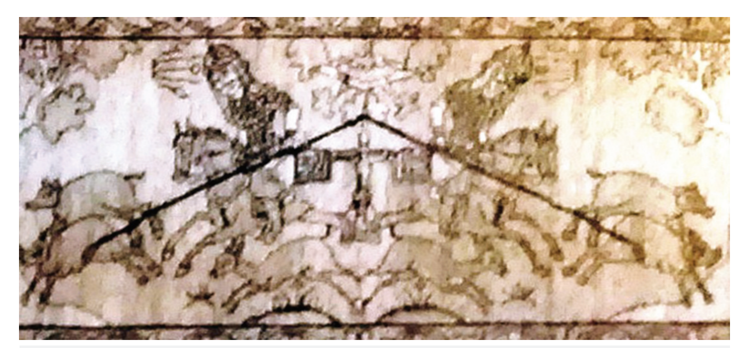
Photo 15: Tapis de Kâshân

Le motif central du tapis se compose de différents héros en train de combattre. Dans le coin inférieur gauche du motif central, un champion lutte contre un démon (*div*). Il tient la corne gauche du démon dans sa main gauche. En même temps, il appuie sur le démon vers le bas avec son genou en appliquant une technique de lutte appelée "genou sur le ventre". Parallèlement, il lève sa dague (*khanjar*) au-dessus de sa tête pour appliquer la technique de "*khanjar bar sar zadan*" (frapper la tête avec une dague) (pour cette technique, voir Moshtagh Khorasani, 2010). Il porte un casque avec un camail (*kolâhkhud*), mais également la plaque avant (*joloband*) d'une cuirasse à quatre plaques (*châhrâyneh*: quatre miroirs) sur un gambeson (*khaftân*). Sa défense de bras (*bâzuband*) sans protection de main est faite de mailles. Il porte également des défenses de tibia et de genou. Chaque défense de genou a une pointe en son centre (*zânuband*). Sur chaque bras, il porte un brassard (*bâzuband-e pahlavâni*) indiquant son statut de champion. Le démon a perdu à ses pieds sa masse d'armes à tête légèrement piriforme et à nervures.

Photo 16: Champion luttant contre un démon (*div*)

Cette technique est souvent représentée sur les miniatures persanes. Par exemple, une miniature intitulée «Khosrow tue Shideh» issue d'un manuscrit de *Shâhnâmeh* du XVIe siècle, connu sous le nom de manuscrit de Shâh Mahmoud, montre comment Khosrow a jeté son adversaire au sol et le contrôle avec la


▲ Photo 12


▲ Photo 13


▲ Photo 14



▲ *Photo 15*

technique du genou sur le ventre. Notez comment Khosrow a soulevé son bras droit avec une dague et en même temps tient la gorge de son adversaire (voir Bâqer Najafi, 1997, figure 17).



▲ *Photo 16*

Photo 17: Khosrow tue Shideh



On retrouve également sur le tapis une scène de combat entre un champion de lutte et deux adversaires. Le lutteur tient ses deux adversaires par le milieu de leur ceinture et les soulève. Il porte le pantalon traditionnel iranien de lutte (*shalvâr-e pahlavâni*: pantalon de champion). La partie supérieure de son corps est nue comme les lutteurs traditionnels. Chacun de ses ennemis porte un casque avec un camail (*kolâhkhud*), un gambeson (*khaftân*), deux défenses de bras (*bâzuband*) sans protection de main faites de mailles et deux défenses de tibia (*sâqband*). Le champion de lutte est représenté dans de grandes dimensions pour montrer ses pouvoirs surnaturels, et il soulève en même temps deux adversaires pour souligner son pouvoir.

La même scène est observée dans d'autres miniatures persanes telles que les miniatures du livre *Khâvarânnâmeh*.

Photo 18: Un lutteur champion et deux adversaires

Cette scène est représentée sur d'autres miniatures persanes. Une miniature intitulée "l'Imâm Ali combat Salsâl" du *Khâvarânnâmeh* du XIVe siècle par Ibn Hesâm Khusofi Birjandi montre comment l'Imâm Ali a attrapé la ceinture de son adversaire pour le soulever. Notez que son adversaire est en train de soulever en même temps deux adversaires en l'air (Khusofi Birjandi, 2002, p. 36).

Photo 19: L'Imâm Ali combat Salsâl

Sur le côté inférieur droit du cadre principal du tapis est représenté un prince en position assise. Il se défend en plaçant un bouclier devant son ventre. Le bouclier est rond et a neuf bossettes. Le prince essaie en même temps de saisir une arme avec sa main gauche pour se défendre. Il porte un gambeson (*khaftân*) et deux défenses de bras (*bâzuband*). Son casque est en forme de couronne. Un guerrier est debout devant lui. Il saisit la cuisse droite du prince de sa main gauche et attaque celui-ci avec un couteau (*kârd*) qu'il porte dans sa main droite. Il s'agit là d'une arme courte avec un seul tranchant. Il porte un casque avec un camail (*kolâhkhud*), un gambeson (*khaftân*), deux défenses de bras (*bâzuband*) sans protection de main faites de mailles et deux défenses de tibia (*sâqband*).

Photo 20: Un prince avec un bouclier et un autre guerrier avec un couteau

Photo 21: Bouclier rond persan



▲ *Photo 17*



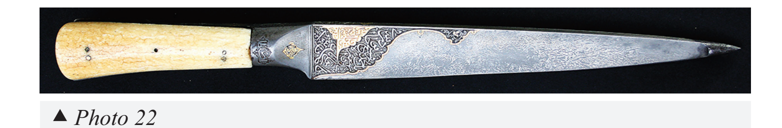
▲ *Photo 18*



▲ Photo 19



▲ Photo 20



▲ Photo 22

▲ Photo 21

Photo 22: *Kârd* persan

Sur le côté droit du cadre central du tapis sont représentés neuf guerriers à cheval. Le guerrier juste à côté tient un *shamshir* dans sa main gauche et un bouclier dans sa main droite. Il porte un casque avec un camail (*kolâhkhud*), un gambeson (*khaftân*) et deux défenses de bras (*bâzuband*) sans protection de main. Sur son bras gauche, il porte un brassard (*bâzuband-e pahlavâni*) indiquant son statut de champion. Derrière lui, un des guerriers porte un bouclier, une plaque avant (*joloband*) d'une cuirasse à quatre plaques (*châhrâyneh*: quatre miroirs) sur un gambeson (*khaftân*). Il porte lui-aussi un brassard de champion. Derrière ce guerrier se tient un autre guerrier tenant sa masse d'armes à tête légèrement piriforme sur son épaule gauche. Suit un guerrier à moustaches, dont les armes ne sont pas visibles. Derrière eux se tient une autre rangée de guerriers tenant une masse d'armes avec une tête légèrement piriforme à nervures. Tous portent un casque avec un camail (*kolâhkhud*), un gambeson (*khaftân*) et deux défenses de bras (*bâzuband*) sans protection de main.

Photo 23: Neuf guerriers

Photo 24: Un casque persan

Sur le côté gauche du cadre central du tapis, on peut voir deux guerriers armés de masses d'armes. Le guerrier au premier plan porte une masse d'armes avec une tête légèrement piriforme, celui au second plan porte une masse d'armes avec une tête légèrement piriforme et à nervures. Les deux portent une plaque avant (*joloband*) d'une cuirasse à quatre plaques (*châhrâyneh*: quatre miroirs) sur un gambeson (*khaftân*), deux défenses de bras (*bâzuband*) sans protection de main faites de mailles et deux défenses de tibia (*sâqband*). Le guerrier au second plan porte une défense de genou ayant une pointe en son centre (*zânuband*). Les deux portent des brassards de champion (*bâzuband-e pahlavâni*). Au troisième plan, on peut voir un noble, à genoux sur un trône et tenant un *shamshir* sur ses genoux. Il porte lui-aussi deux défenses de bras (*bâzuband*) et un brassard de champion (*bâzuband-e pahlavâni*).



▲ *Photo 23*



▲ *Photo 24*

Photo 25: Deux guerriers armés de masses d'arme

Photo 26: Une masse d'armes avec une tête légèrement piriforme avec nervures de la période safavide

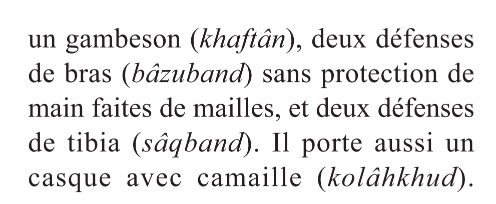
En haut à droite, un guerrier est assis sur une chaise. Il place sa main droite sur la poignée de son *shamshir* et sa main gauche sur le fourreau. Il porte la plaque avant (*joloband*) d'une cuirasse à quatre plaques (*châhrâyneh*: quatre miroirs) sur



▲ *Photo 25*



▲ *Photo 27*



un gambeson (*khaftân*), deux défenses de bras (*bâzuband*) sans protection de main faites de mailles, et deux défenses de tibia (*sâqband*). Il porte aussi un casque avec camaille (*kolâhkhud*).

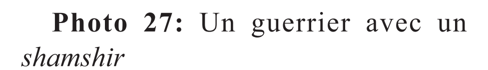


Photo 27: Un guerrier avec un *shamshir*

Photo 28: Un *châhrâyneh* (quatre miroirs) persan de la période safavide

Sur les coins du tapis, on peut reconnaître des scènes de chasse de guerriers à cheval, chassant à l'arc et à la lance.

Photo 29: Scènes de chasse de guerriers à cheval



▲ *Photo 26*



▲ *Photo 28*

Photo 30: Défense de bras (*bâzuband*)

2.3. Tapis de Kermân

Le troisième tapis persan vient de Kermân.

Titre: Sans titre
Matériaux: Laine et coton
Date de tissage: 1917
Provenance: Kermân
Type de nœud: Asymétrique
Nombre de nœuds: 50
Taille: 489 x 327 cm

Photo 31: Tapis de Kermân

Ce tapis représente des guerriers à cheval durant la chasse. Ils utilisent différentes armes comme le sabre, la dague, la masse d'arme, la lance et l'arc. Des techniques similaires sont représentées sur les miniatures persanes et décrites dans les manuscrits persans.

Dans la partie inférieure gauche du cadre principal du tapis de Kerman, on peut reconnaître un chasseur à cheval utilisant la technique *shamshir bar farq zadan* (couper la tête avec un sabre). Il attaque un lion au niveau de la tête de celui-ci (pour cette technique, voir Moshtagh Khorasani, 2013 et Moshtagh Khorasani, 2009a, pp. 20–49).

Photo 32: Chasseur à cheval utilisant la technique *shamshir bar farq zadan*

La partie inférieure droite du cadre principal du tapis de Kermân montre un chasseur à cheval utilisant la technique *gorz bar posht zadan* (frapper le dos avec une masse d'arme) et attaque un léopard en lui tapant sur le dos avec une masse d'arme (pour cette technique, voir Moshtagh Khorasani, 2013 et Moshtagh Khorasani, Manouchehr 2009c, pp. 28–43).

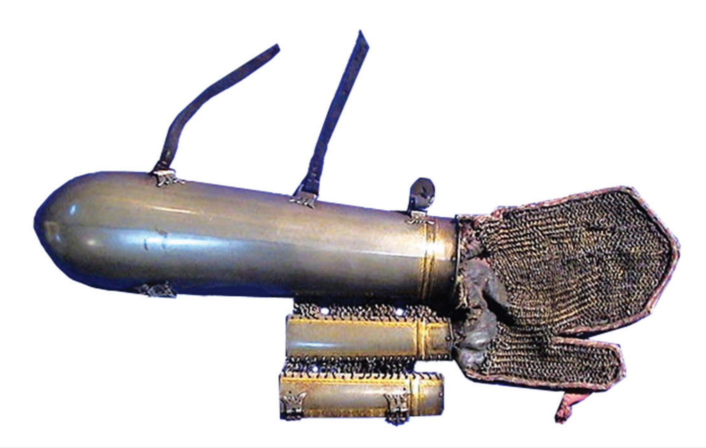


▲ *Photo 29*

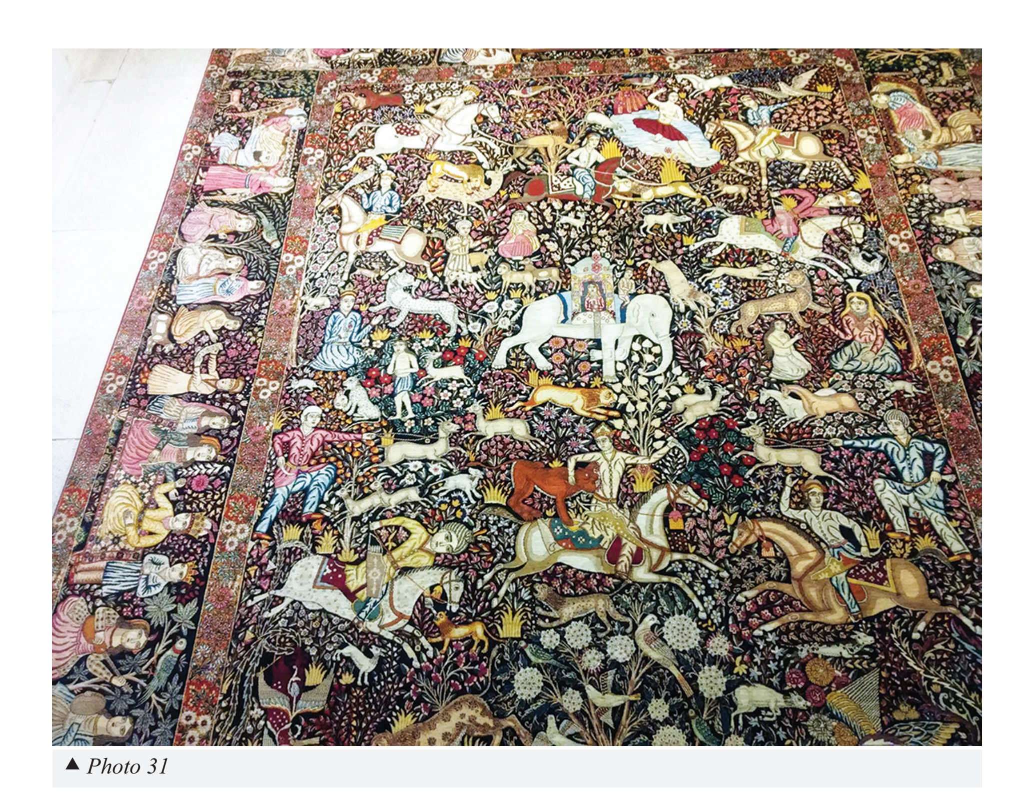
Photo 33: Chasseur à cheval utilisant la technique *gorz bar posht zadan*

Sur la partie gauche la plus inférieure du cadre principal du tapis, on voit un chasseur à cheval utilisant la technique *sinekesh* (tendre un arc sur la poitrine) (pour cette technique, voir Moshtagh Khorasani, 2013 et Moshtagh Khorasani, Manouchehr, 2010, pp. 53-76.).

Photo 34: Chasseur à cheval utilisant



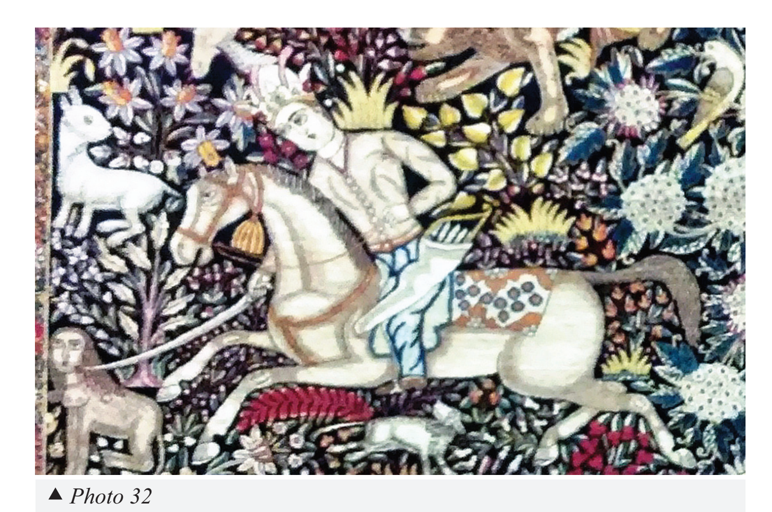
▲ *Photo 30*



▲ Photo 31

la technique *sinekesh*

En bas de la partie centrale du cadre principal est représenté un chasseur à cheval tenant un lion par le cou et l'attaquant avec une dague (pour cette technique, voir Moshtagh Khorasani, 2013 et Moshtagh Khorasani 2009b, pp. 38– 53).



▲ Photo 32

Photo 35: Chasseur à cheval portant un lion

Un dernier détail de ce tapis de Kermân montre un chasseur à cheval utilisant la technique *neyzeh bar dahan zadan* (frapper le visage avec une lance) et attaque la gueule d'un léopard (pour cette technique, voir Moshtagh Khorasani, 2013 et Moshtagh Khorasani 2009d, pp. 70–85).

Photo 36: Chasseur à cheval attaquant un léopard

2.4. Tapis de Kermân

Le dernier tapis présenté dans cet article est également un tapis de Kermân.
Titre: Sans titre
Date de tissage: 1335 shamsi (1956)
Inscription: Ce tapis comporte deux inscriptions: une en persan et une en français: en persan *Kermân fâbrik-e*

milâni bar saneh-ye 1335 میلانی سنه ۱۳۳۵ کرمان فابریک (Kermân, fabriqué par Milâni en 1956), et en français: fabriqué par Milâni Kermân.

Nombre de nœuds: 55

Photo 37: Tapis de Kermân

Ce tapis montre les nobles persans durant la chasse et le jeu de polo. L'une des figures les plus intéressantes tissées sur ce tapis est un guerrier, représenté en haut à gauche du tapis et portant une épée droite à double tranchant semblable aux épées sassanides (pour les épées sassanides, voir Farrokh et Moshtagh Khorasani (2010, pp. 36–41)).

Photo 38: Noble persan portant une épée droite à double tranchant

Photo 39: Epée sassanide

Contrairement à la croyance populaire, les épées à double tranchant ont continué à être forgées même après l'apparition des sabres courbes de la période qâdjâre (pour les épées à double tranchant de la période qâdjâre, voir Moshtagh Khorasani, 2008, pp. 21–25).

Photo 40: Une épée à double tranchant de la période qâdjâre

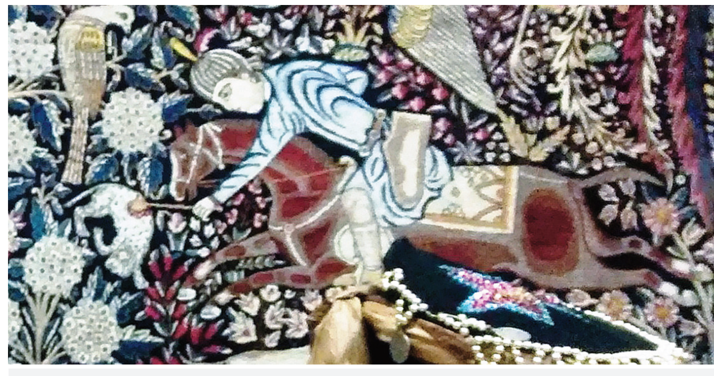
Un autre motif de ce tapis représente un guerrier monté à cheval pour jouer au polo et portant une cotte de mailles.

Photo 41: Un guerrier à cheval jouant au polo

Photo 42: Cotte de mailles persane

3. Conclusion

Les tapis persans offrent un champ



▲ *Photo 33*



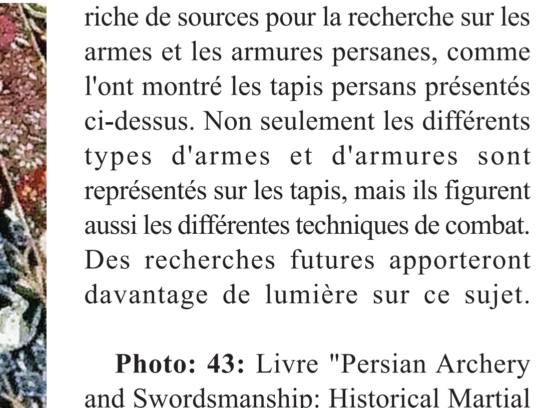
▲ *Photo 34*



▲ *Photo 35*



▲ *Photo 36*



riche de sources pour la recherche sur les armes et les armures persanes, comme l'ont montré les tapis persans présentés ci-dessus. Non seulement les différents types d'armes et d'armures sont représentés sur les tapis, mais ils figurent aussi les différentes techniques de combat. Des recherches futures apporteront davantage de lumière sur ce sujet.

Photo: 43: Livre "Persian Archery and Swordsmanship: Historical Martial Arts of Iran" ■



▲ *Photo 37*



▲ *Photo 38*



▲ Photo 39



▲ Photo 40



▲ Photo 41



▲ Photo 42

Références:

-Bâqer Najafi, Sayyid Muhammad (1997). *Shâhnâmehâye Irân Handschriften-Sammlung von Firdusis Schahnameh im Iran* [*The Manuscripts of Shâhnâme Ferdosi in Iran*]. Bonn: Botschaft der Islamischen Republik Iran.

-Kaveh Farrokh and Manouchehr Moshtagh Khorasani (2010), Backbone of the Empire:Sassanian Savârân. *Classic Arms and Militaria,* Volume XVII Issue 1, pp. 36–41.

-Khusofi Birjandi, Ibn Hosâm (2002). *Khâvarânnâme* [*Book of the East*]. With an Introduction by Sa'id Anvari. Tehrân: Sâzmân-e Châp va Enteshârât.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2013). *Persian Archery and Swordsmanship: Historical Martial Arts of Iran*. Frankfurt am Main: Niloufar Books.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2010). El Arma Sagrada: El Combate con Arco y Flecha en Irán. *Revista de Artes Marcials Asiáticas,* Volumen 5, Número 1, pp. 53-76.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2009d). La Lanza: El Arma Principal en la Tradición Marcial Iraní. *Revista de Artes Marciales Asiáticas,* Volumen 4, Número 4, pp. 70–85.

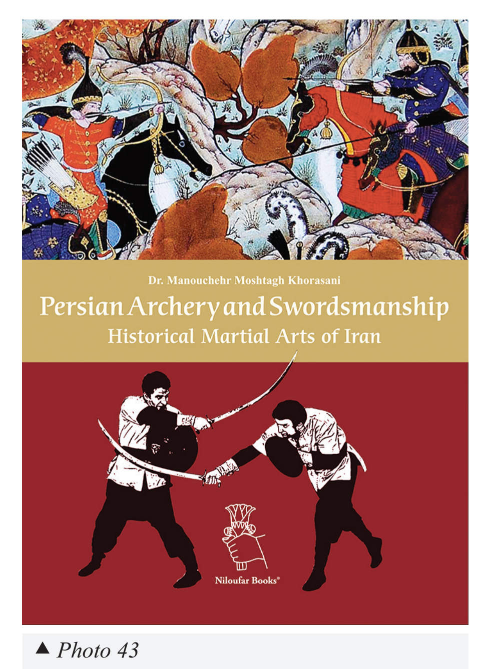
-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2009c). La Maza y el Hacha en la Tradición Marcial Iraní. *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, Volumen 4, Número 3, pp. 28–43.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2009b). El Combate con Armas Blancas Cortas en la Esgrima Persa. *Revista de Artes Marciales Asiáticas,* Volumen 4, Número 2, pp. 38– 53.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2009a). Las Técnicas de la Esgrima Persa. *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, Volumen 4, Número 1, pp. 20–49.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2008). Dragons Teeth: The Straight Swords of Persia. *Classic Arms and Militaria,* Volume XV Issue 1, pp. 21–25.

Khorasani, Manouchehr (2006). *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period*. Tübingen: Legat Verlag.



▲ Photo 43

Ali Javan (1926-2016)
Physicien et inventeur iranien

Babak Ershadi

Ali Javan, physicien et inventeur iranien résidant aux Etats-Unis, s'est éteint le 12 septembre 2016 à Los Angeles à l'âge de 89 ans. Ali Javan est reconnu mondialement pour sa contribution originale aux recherches dans le domaine des lasers et de l'électronique quantique. Il est l'inventeur du premier rayon continu de laser dans le monde, avec une pureté des couleurs et une précision inégalées.

* * *

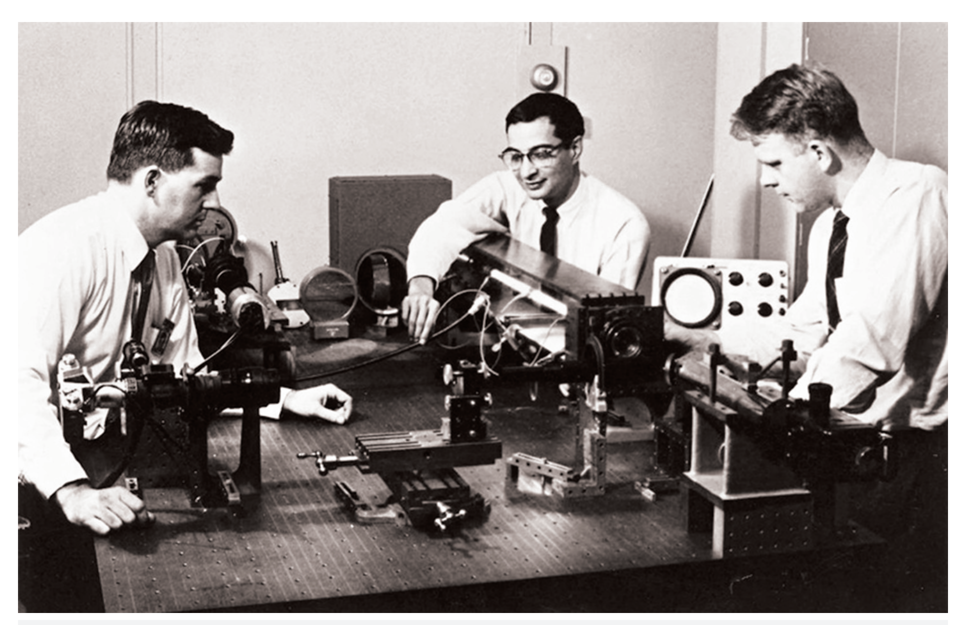
«*Aussi longtemps que je me souvienne, je me suis toujours intéressé à la science. Je pense que ma fascination pour la science est marquée dans mes gènes. Je suis né avec elle. Quand j'avais cinq ou six ans, j'étais profondément attiré par des chiffres et des maquettes. Dès l'enfance, je me suis mis à penser aux mathématiques. Donc, quand j'ai grandi, il me semblait tout à fait naturel d'entrer dans l'univers de la physique. Je n'avais aucun doute. Je me souviens que quand j'étais enfant, je jouais beaucoup avec des gadgets et je bricolais. Une fois, quand j'avais sept ou huit ans, j'ai essayé de fabriquer un appareil photo à partir d'une petite boîte. Aujourd'hui, quand je regarde en arrière, je comprends que les choses que je voulais fabriquer dans mon enfance, étaient tout simplement impossibles. Je me rends compte que beaucoup d'entre elles étaient conceptuellement contraires aux lois de la physique. Mais j'essayais quand même. Mes parents n'étaient pas des scientifiques. Mon père était juriste et avait écrit un certain nombre de livres. Ma mère avait un esprit artistique. Je ne peux pas dire qu'ils m'aient encouragé à m'initier à la science ou qu'ils m'en aient dissuadé. Ils m'ont tout simplement laissé faire.*»[1]



▲ *Ali Javan*

Ali Javan, physicien et inventeur iranien résidant aux Etats-Unis, naît le 26 décembre 1926 à Téhéran. Ses parents sont originaires de Tabriz (province d'Azerbaïdjan de l'Est), son père est juriste et sa mère artiste. Avant même d'aller à l'école primaire, Ali s'intéresse particulièrement aux chiffres. Ses parents décident de l'envoyer dans les meilleures écoles de Téhéran. Il fait ses études secondaires au lycée Alborz, pour étudier ensuite à l'Université de Téhéran où il obtient sa licence en moins de deux ans (1947-1948) à la Faculté des sciences.

«*J'ai fait mes études dans des établissements scolaires formidables à Téhéran. Je pense que les enseignants avaient reconnu quelque talent en moi. Ils m'ont fourni donc une formidable base en mathématiques et en physique. Mes professeurs me poussaient alors à explorer des concepts*



▲ *Ali Javan et ses collaborateurs devant leur laser hélium-néon expérimental en 1960.*

mathématiques et physiques bien au-delà de ce qui était offert dans le programme scolaire. J'ai étudié à l'Université de Téhéran, puis je suis allé aux Etats-Unis en 1949.»[2]

Lors d'une visite à New York en 1949, juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Ali Javan assiste à des cours de physique à l'Université de Columbia. Il est tellement intéressé qu'il décide d'y rester pour continuer ses études. Les cours en physique et en mathématiques sont lourds, mais c'est exactement ce qui lui convient. Il obtient très rapidement son doctorat de physique en 1954 grâce à sa solide expérience scientifique, alors qu'il n'a pas encore reçu officiellement ni sa licence ni son master. Son directeur de thèse est Charles Townes (lauréat du prix Nobel de physique -1964), qui a inventé en 1953 le maser[3], un dispositif d'émission d'un faisceau cohérent de micro-ondes. Un an plus tard, Ali Javan commence, dans le cadre d'un stage postdoctoral, à collaborer avec son professeur, Charles Townes, au projet d'une horloge atomique. En même temps,

Aujourd'hui, quand je regarde en arrière, je comprends que les choses que je voulais fabriquer dans mon enfance, étaient tout simplement impossibles. Je me rends compte que beaucoup d'entre elles étaient conceptuellement contraires aux lois de la physique. Mais j'essayais quand même.



▲ *Plus de 70 grands physiciens du monde, donc plusieurs lauréats du Prix Nobel, participèrent au Symposium sur la physique des lasers à l'Université d'Ispahan.*



▲ *Ali Javan reçoit le prix scientifique «Albert Einstein» en 1993 en reconnaissance de plus de 30 années de recherche sur la physique des lasers.*

il utilise la spectrométrie des faisceaux d'atomes de micro-ondes pour étudier la structure des atomes tels que le cuivre et le thallium.

Ali Javan n'a pas encore trente ans. Il reste à l'Université de Columbia pendant quatre ans pour ses études postdoctorales.

En 1957, il publie un document sur la théorie d'un laser à trois niveaux dans la revue scientifique Physical Review. Il développe aussi des recherches sur la stimulation de l'effet Raman. Ces études constituent les premiers pas vers une classe d'effets connus sous le nom de «Lasers sans inversion» (Laser Without Inversion, LWI).

Mais c'est aussi pour lui l'occasion de se consacrer à une autre passion: il se met à étudier ce qu'il aime également depuis son enfance: l'art et la musique. Il participe surtout aux cours de musique du musicien avant-gardiste new-yorkais, Henry Cowell (1897-1965) à l'Université de Columbia. Cowell est alors un célèbre compositeur, pianiste, théoricien et professeur de musique de son temps.

«La physique et la musique: vous y trouvez le même esprit. Cet esprit commun est particulièrement plus évident lorsque vous écoutez des œuvres de compositeurs comme Bach. Ses œuvres sont si profondément mathématiques, ou peut-être les mathématiques sont si profondément musicales.»[4]

Ces quatre années d'études sont très fructueuses pour Ali Javan. En 1957, il publie un document sur la théorie d'un laser à trois niveaux dans la revue scientifique *Physical Review*. Il développe aussi des recherches sur la stimulation de l'effet Raman[5]. Ces études constituent les premiers pas vers une classe d'effets connus sous le nom de «Lasers sans inversion» (Laser Without Inversion, LWI).

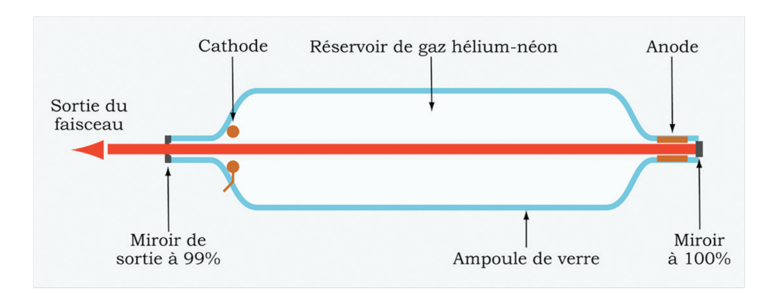
En automne 1958, Javan rejoint Bell Telephone Laboratories (aujourd'hui: Nokia Bell Labs) à Murray Hille (New Jersey), un centre de recherche important dont les découvertes au fil du temps ont eu une importance capitale dans des domaines tels que les télécommunications (réseaux téléphoniques, transmission télévisuelle, communication satellitaire, etc.). Peu de temps après son installation dans les unités de recherches de Bell, faisant équipe avec William Bennett Jr. et Donald Herriott, il découvre en 1960 le principe de fonctionnement de la décharge du laser hélium-néon. Ali Javan effectue la première démonstration optique du laser hélium-néon en 1961.

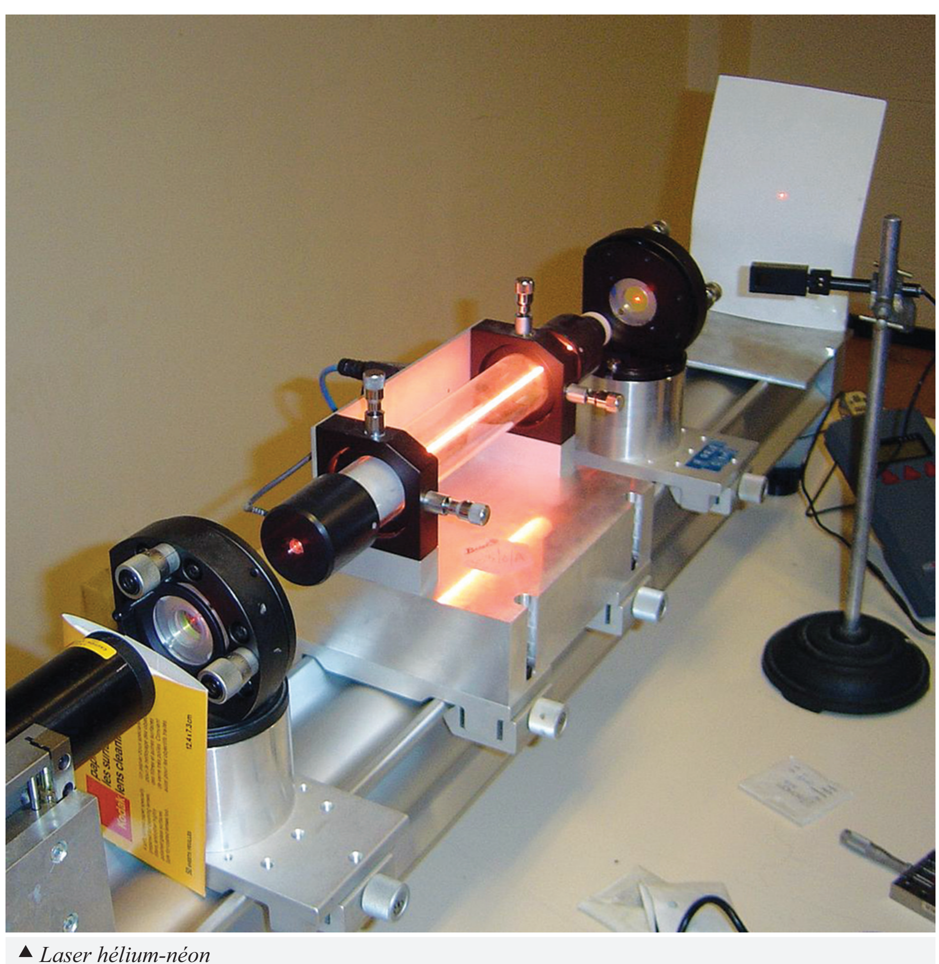
Dès 1960, Javan devient professeur à l'Institut de technologie du Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology, MIT). Il y lance un projet de recherche visant à étendre les techniques pour mesurer les fréquences micro-ondes

infrarouges. Ses recherches lui permettent de développer le premier mesurage absolument précis de la vitesse de la lumière. En 1971, il est directeur du Symposium sur la physique des lasers, qui a lieu pour la première fois à l'Université d'Ispahan en Iran. Plus de 70 grands physiciens du monde entier, donc plusieurs lauréats du Prix Nobel, participent alors à ce symposium.

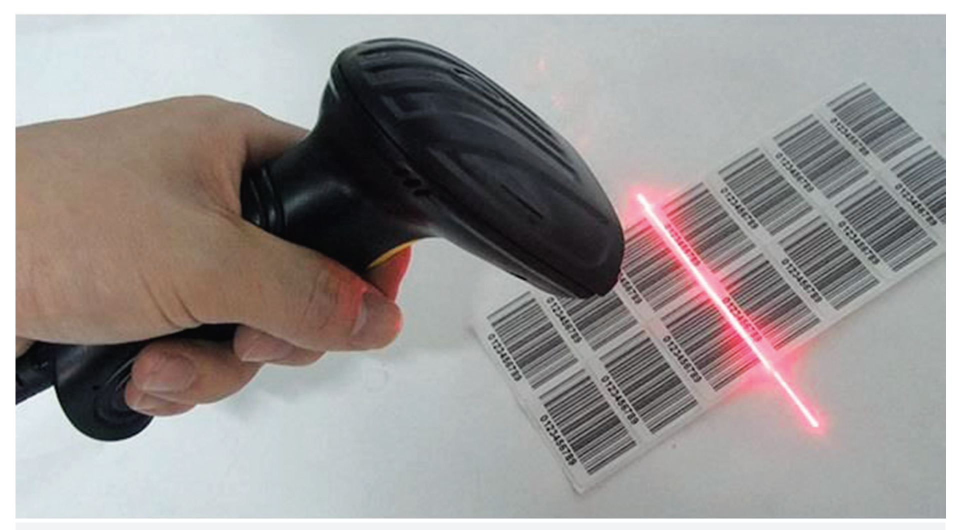
Le laser hélium-néon

Le laser hélium-néon est un laser à gaz. Le laser hélium-néon est le premier laser à gaz à avoir été inventé. On doit à Ali Javan, William Bennett Jr. et Donald Herriott d'avoir réussi en 1960, au sein des Laboratoires Bell, à créer une émission continue avec ce laser. Il est de petite dimension et a de nombreux usages scientifiques et industriels. La source d'énergie du laser hélium-néon consiste en une décharge électrique appliquée à l'anode et à la cathode qui sont situées





▲ *Laser hélium-néon*



▲ *Le laser d'Ali Javan fut longtemps utilisé dans la lecture des codes-barres (code universel des produits, CUP).*

aux deux extrémités d'un tube de verre. Pour obtenir une émission continue, il faut utiliser souvent un courant de 5 à 100 mA (millièmes d'ampère). La cavité optique du laser est normalement constituée de deux miroirs: un miroir à haut pouvoir réfléchissant d'un côté du tube, et un miroir concave de l'autre côté. La longueur d'onde du rouge des lasers hélium-néon est habituellement donnée pour 632 nm (nanomètres).

▲ *L'invention d'Ali Javan est utilisée dans les lecteurs et graveurs de CD.*

La découverte du laser à gaz a jeté les bases pour le développement de la télécommunication par fibres optiques. Aujourd'hui, la télécommunication par les fibres optiques est la technologie clé de l'utilisation du réseau Internet. Le laser hélium-néon était le premier laser qui fut produit et utilisé en masse. Il faut aussi souligner que le laser hélium-néon a été utilisé dans tous les types de CUP (code universel des produits) communément appelé «code-barre». Le laser hélium-néon est également utilisé dans les lecteurs de CD, de DVD, etc., mais aussi dans les imprimantes laser ou pour dans les appareils médicaux. Il est vrai que dans de nombreux cas, le laser hélium-néon a été remplacé depuis par des lasers plus récents pompés par diode. Il est aujourd'hui utilisé principalement pour certaines applications spécialisées comme l'interférométrie ou télédétection, méthode de mesure qui exploite les interférences intervenant entre plusieurs ondes cohérentes entre elles. L'interférométrie est utilisée en astronomie aussi bien avec des télescopes optiques qu'avec des radiotélescopes.

60



▲ *Le laser d'Ali Javan est utilisé aujourd'hui dans les mesurages d'interférométrie en astronomie.*

* * *

«Je pense que cet esprit de créativité existe en chacun de nous. Elle se manifeste seulement dans des directions différentes. Il y a quelque chose d'immensément beau dans la physique, bien qu'elle soit très difficile. Prenez un atome seul. Il est absolument magnifique. Ces jours-ci, nous pouvons étudier un seul atome, le suivre et le mesurer. A l'époque où j'allais à l'école, il n'était absolument pas possible de voir comment un atome émettait de la lumière. Il est maintenant possible de le faire. C'est tellement amusant! Pourquoi voulez-vous travailler si dur? Pour gagner de l'argent? Oui, bien sûr, dans la science, beaucoup d'argent est gagné. Mais surtout parce qu'il y a quelque chose de très beau que vous cherchez à la fin de cette route. Il y a quelque chose de beaucoup plus profond. Il y a un élément esthétique. Tout est esthétique.» ■

---

1. Betty Blair, *«The Gaz Laser and Beyond»*, interview avec Ali Javan, in: *Azerbaïjan International*, été 1996.
2. *Ibid.*
3. Abréviation pour *Microwave Amplification by Stimulated Emission of Radiation*.
4. Betty Blair, *op.cit.*
5. L'effet Raman est un phénomène physique de diffusion moléculaire de la lumière, mis en évidence expérimentalement en 1928 par le physicien indien Chandrasekhara Venkata Raman, lauréat du prix Nobel en 1930. Les sources de lumière laser, particulièrement bien adaptées à l'excitation de l'effet Raman, ont été à l'origine de progrès techniques très importants qui ont renouvelé cette méthode, en permettant par exemple l'analyse d'échantillons microscopiques, ou bien de mesures en des temps très courts. (Encyclopédie Universalis).

Mexique 1900-1950

Paris, Grand Palais

5 octobre 2016-23 janvier 2017

Jean-Pierre Brigaudiot

Une exposition à l'encontre de l'imagerie des grands médias

Cette exposition va en effet à l'encontre et au-delà de ce que véhiculent les grands médias, toujours assoiffés de sensationnel et réduisant ainsi ce qui est complexe à trop peu de choses, ou bien négligeant ce qui est peu mais essentiel. Le Mexique, vu de la France, est un grand pays qu'un certain nombre d'événements ont réduit, au fil des années, à une caricature de lui-même où la violence et la corruption se mêlent aux plages idylliques, aux sites préhispaniques et à ceux issus de la colonisation.

▲ *Affiche de l'exposition "Mexique 1900-1950" Paris, Grand Palais*

Il est ici question d'un laps de temps limité à 1900-1950 et d'une certaine histoire de l'art du pays, fortement marquée par la révolution. Dans un but à l'évidence pédagogique, l'exposition prend son ancrage vers la fin du dix-neuvième siècle pour montrer comment va se faire le passage d'un art somme toute bien traditionnel et cantonné aux classes dominantes issues de la colonisation espagnole, à un art d'une étonnante dynamique, stimulé tant par la rencontre, par certains artistes mexicains, des avant-gardes européennes que par l'élan révolutionnaire auquel il va pleinement participer. Et c'est dans le cadre de cette révolution que l'art de la tradition amérindienne va s'imposer aux côtés des formes artistiques influencées par l'art contemporain européen. Cette première partie de l'exposition consacrée à ce qui précède la révolution, semble laisser dans l'ombre l'essentiel des formes d'expression artistique héritées des «indigènes», les Amérindiens; il s'agit d'un art de type populaire, qui ne semble pas avoir vraiment été considéré comme art, du moins au regard du «grand art» mis au service d'une élite sociale et postcoloniale; ainsi, dans cette exposition, l'art précédant la révolution ne s'affirme guère comme mexicain que lorsqu'il s'empare de l'iconographie des peuples dont l'implantation, le développement et la culture ont précédé la colonisation espagnole. Donc ce qui ressort de cette période antérieure à la révolution est ce savoir-faire acquis au contact de l'art européen,



▲ *Photos: Exposition "Mexique 1900-1950" Paris, Grand Palais*

un art de qualité mais d'une singularité modérée.

Il en est sans doute un peu de même lorsque certains artistes mexicains vont aller à la rencontre des avant-gardes européennes du début du vingtième siècle: un nombre non négligeable d'œuvres exposées ici affirment clairement être redevables tant des théories que des esthétiques les plus marquantes en Europe: il est évident que le cubisme et le surréalisme ont permis à un certain nombre d'artistes mexicains de se dégager d'un académisme qui allait de soi, mais au-delà de ces mouvements européens des plus notoires, on voit apparaître peu à peu mais de manière assez récurrente une forme d'art qui a connu sa forme la plus notoire avec la Révolution Soviétique: le Réalisme Socialiste, peuplé de figures humaines robustes et laborieuses, celles du peuple qui va soutenir la Révolution. Et puis l'impression s'arrête là, car dans le parcours chronologique de l'exposition, l'art mexicain ici exposé va très vite, au regard de sa propre histoire, politique et sociale, se constituer aux plans esthétiques et idéologiques. Et c'est sans doute l'un des faits importants que délivre cette exposition: la capacité de cet art mexicain ici exposé de se doter de caractéristiques singulières, à ne pas se noyer, par exemple dans la manière de voir le monde insufflé par le système cubiste. Cependant, on ne saurait limiter l'art mexicain de l'époque concernée, 1900-1950, à être exclusivement un art déterminé par la révolution, ce que nous montre l'exposition c'est un art hétéromorphe.

> L'exposition prend son ancrage vers la fin du dix-neuvième siècle pour montrer comment va se faire le passage d'un art somme toute bien traditionnel et cantonné aux classes dominantes issues de la colonisation espagnole, à un art d'une étonnante dynamique, stimulé tant par la rencontre, par certains artistes mexicains, des avant-gardes européennes que par l'élan révolutionnaire auquel il va pleinement participer.

Un art engagé politiquement et socialement… et doué d'une esthétique spécifique

Certes cette exposition du Grand Palais

est une exposition que je qualifierai de relativement modeste, et ainsi laisse-t-elle un sentiment de manque pour qui connaît, ne serait-ce qu'à travers leurs images, les œuvres des artistes appelés les Muralistes Mexicains, œuvres typiques des révolutions qui ont jalonné le vingtième siècle, sur tous les continents. Nul doute qu'il n'est pas aisé de montrer des œuvres monumentales et murales, si ce n'est sous la forme d'images. Pour autant, beaucoup d'œuvres témoignent d'une indéniable puissance tant évocatrice que dégagée par la manière de peindre.

La révolution conduite par Zapata et Pancho Villa va, à partir de 1910, perdurer une dizaine d'années, violente, cruelle, interminable, idéaliste. Cette révolution va profondément changer le Mexique qui était encore sous un régime social et politique postcolonial avec à sa tête un président dictateur réélu un nombre invraisemblable de fois, soutenu par les Etats-Unis pour qui ce soutien générait des intérêts commerciaux. Dans le domaine des arts, la révolution s'accompagnera pour beaucoup d'une volonté clairement annoncée de produire un art pour tous plutôt qu'un art privé, réservé à une élite. C'est en ce sens que beaucoup d'œuvres de cette époque évoquent ces révolutions qui ont marqué le vingtième siècle, œuvres indéniablement engagées politiquement, œuvres ancrées dans le projet concret et immédiat de changer le monde ou tout du moins la société mexicaine. Ainsi, beaucoup des artistes engagés dans la révolution vont développer des formes puissantes et simples destinées à un public élargi au peuple mexicain. Cependant, si ces formes et cette esthétique quelque peu rustique, rejoignent des partis-pris esthétiques présents dans d'autres mouvements révolutionnaires, elles semblent bien souvent prendre leurs racines dans une iconographie déjà présente au Mexique, celle des autochtones, ceux qu'on appela les Amérindiens. Et cette iconographie est d'une richesse incontestable.

Le panorama de l'art montré par cette exposition est fort complexe et au fil du parcours se côtoient et se succèdent des œuvres qui échappent ou semblent échapper à cette tourmente que fut la période de la révolution, comme aux préoccupations sociales de celle-ci; œuvres raffinées et délicates, et pas seulement œuvres produites par les





femmes mexicaines à qui l'exposition consacre un espace spécifique.

Les artistes femmes dans cette exposition

L'exposition consacre donc un espace spécifique aux artistes femmes mexicaines ou installées au Mexique, et celles-ci sont données comme se plaçant dans l'ombre d'une figure notoire parmi ces artistes femmes, celle de Frida Kahlo. S'il est indéniable que cette artiste a connu une grande notoriété, ce n'est guère qu'à partir des années soixante-dix, mais il semble que l'approche de l'art des femmes du Mexique de l'époque concernée ne puisse se faire qu'au regard de cette figure de Frida Kahlo. Il est clair que l'exposition s'est constituée en contournant plus ou moins les grands artistes de cette période d'un demi-siècle, ceci afin de laisser percevoir la grande diversité des démarches des autres artistes. Ainsi l'espace plus spécifiquement consacré aux femmes montre des œuvres qui témoignent d'influences diverses et propres à la modernité de l'époque, comme elle montre des œuvres émancipées et à l'évidence indifférentes aux avant-gardes de cette première partie du vingtième siècle. Un certain nombre

> Si ces formes et cette esthétique, quelque peu rustique, rejoignent des partis-pris esthétiques présents dans d'autres mouvements révolutionnaires, elles semblent bien souvent prendre leurs racines dans une iconographie déjà présente au Mexique, celle des autochtones, ceux qu'on appela les Amérindiens. Et cette iconographie est d'une richesse incontestable.



L'une des figures marquantes de cet art mural, art public, donc de vastes dimensions, est certes Diego Rivera - le compagnon de Frida Kahlo. Son art témoigne d'une grande force et puissance, avec ces figures d'Amérindiens et ces représentations des cités antiques. Art ancré dans l'histoire du pays, art accompagnant la révolution: peintures historiques, histoire du Mexique avant et depuis la colonisation.

de ces femmes artistes ne sont pas vraiment mexicaines, ce qui importe peu, et l'exposition montre des œuvres de figures souvent engagées et excentriques de la révolution: Olga Costa, Rosa Rolanda, Alice Rahon, Tina Modotti, Maria Izquierdo, Dolores Olmedo, par exemple.

Les figures majeures, dont les muralistes

L'art moderne mexicain a beaucoup impressionné, tant un bon nombre d'artistes européens que d'artistes américains - les voisins -, ces derniers ayant davantage eu l'opportunité de voir les œuvres murales commandées par le ministère mexicain de l'éducation publique. Il s'agit d'un réel projet pédagogique destiné à permettre une rencontre de l'art et du peuple mexicains. L'une des figures marquantes de cet art mural, art public, donc de vastes dimensions, est certes Diego Rivera - le compagnon de Frida Kahlo. Son art témoigne d'une grande force et puissance, avec ces figures d'Amérindiens et ces représentations des cités antiques. Art ancré dans l'histoire du pays, art accompagnant la révolution: peintures historiques, histoire du Mexique avant et

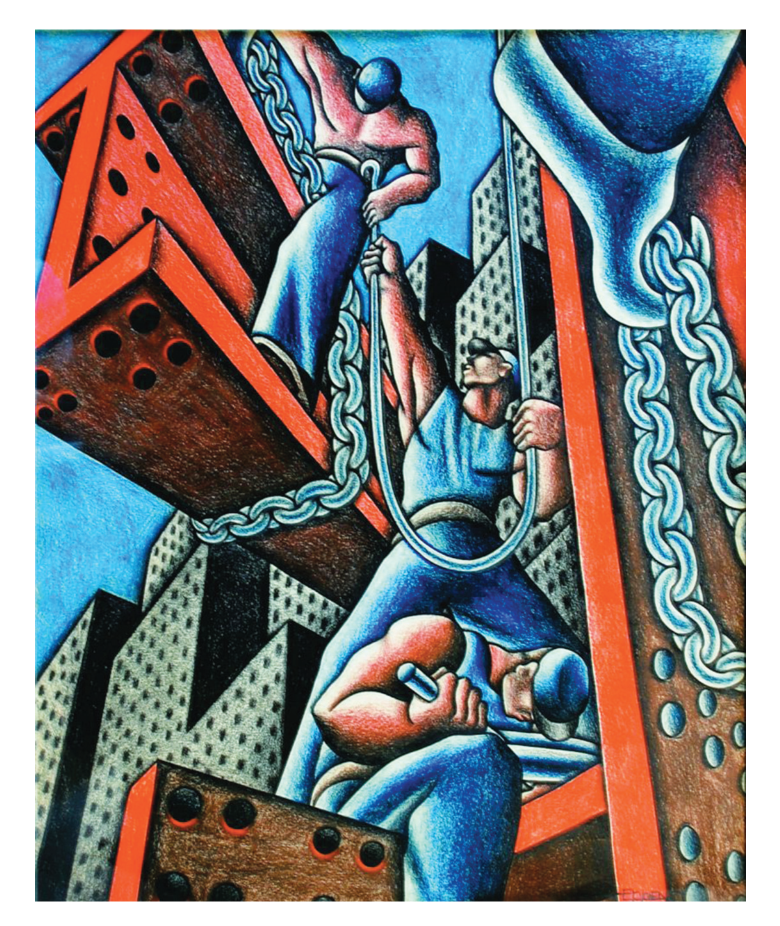
depuis la colonisation. Art figuratif, ceci sans la moindre ambiguïté, indifférent aux avant-gardes, dont la source est à l'évidence l'iconographie amérindienne, et dont le but est de conter, édifier, convaincre. Les principaux muralistes mexicains contemporains de Rivera sont Orozco et Siqueiros, qui sont les réels leaders muralistes de la révolution.

Autres arts

L'exposition aborde plus discrètement qu'elle ne la fait avec la peinture, les autres arts que sont la sculpture (difficile à déplacer lorsqu'elle est monumentale), la photo et le cinéma. C'est sans nul doute le cinéma mexicain qui occupe la place majeure parmi ces autres arts, ici avec plusieurs espaces et une multiplicité d'écrans qui lui sont consacrés. C'est un cinéma qui se distingue des autres formes de cinéma d'Amérique du Sud, s'affirme dans différents genres dont une partie entretient des liens directs avec la révolution et plus particulièrement la figure de Pancho Villa. Parmi les protagonistes directs ou indirects des plus notoires de ce cinéma, il y a certes Buñuel (avec par exemple le film *Los Olvidados*) Elia Kazan avec l'écrivain Steinbeck (*Viva Zapata!*) Eisenstein (*Qué Viva Mexico!*). Cinéma en noir et blanc où règne sans partage la lumière intense du Mexique, une lumière qui se définit tant par la surexposition que le partage de l'image avec ces noirs très profonds, ceux des ombres portées.

Exposition réussie?

Si cette exposition n'est pas de celles qui mobilisent les plus grands moyens en termes de budget, ni de celles qui demandent au visiteur une patience infinie pour entrer dans la bousculade, elle est intéressante car elle permet d'aller au-delà de ce qui fait cliché, autour de quelques grands noms d'artistes, acteurs armés de pinceaux de cette révolution mexicaine. Elle est intéressante car elle permet de découvrir la diversité des formes de l'art mexicain avant et après la révolution, sous l'influence des esthétiques avant-gardistes européennes ou sans influence particulière, ou bien dans la reprise de l'iconographie indigène et précoloniale. Ainsi peut-on rencontrer un art spécifiquement mexicain qui s'est affirmé au-delà des dogmes de son époque, autrement que dans une histoire de l'art écrite exclusivement par les conservateurs des musées. Visite et occasion de revisiter et redéfinir ce qu'on croyait savoir de cette période artistique au Mexique. ■



Bernard Buffet
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
14 octobre 2016-26 février 2017

Jean-Pierre Brigaudiot



▲ *Bernard Buffet. Paysage aux ombrelles*

Paradoxe institutionnel

La vie et l'œuvre de Bernard Buffet témoignent indéniablement d'un paradoxe qui a pris place dans le monde de l'art moderne et contemporain en France. Artiste à la carrière fulgurante, reconnu très tôt par le monde de l'art en France, comme dans beaucoup d'autres pays, il se vit très vite mis à l'écart par les institutions mêmes de l'art. Avec le recul de plusieurs décennies et en connaissance des modalités de fonctionnement des institutions artistiques, on peut comprendre que son œuvre ait été mise à l'écart par celles-ci, ignorée, peu ou pas acquise pour entrer dans les collections des musées d'art moderne et contemporain. Certes les institutions artistiques ou les grands mécènes ont de tout temps commis des erreurs d'évaluation de l'art de leur époque, le cas Mondrian est typique, alors que durant vingt années de séjour à Paris, il avait produit des œuvres majeures ayant contribué à écrire l'histoire des avant-gardes artistiques de la première moitié du vingtième siècle. Peut-être est-ce justement cette écriture de l'art par les avant-gardes ou à travers les avant-gardes qui explique ou n'explique pas ces ratages à l'égard de Mondrian et Buffet. Pour Mondrian, cela se jouait alors que les institutions décisionnaires en matière d'acquisitions d'œuvres étaient encore pour partie sous l'emprise d'un académisme certain où un savoir-

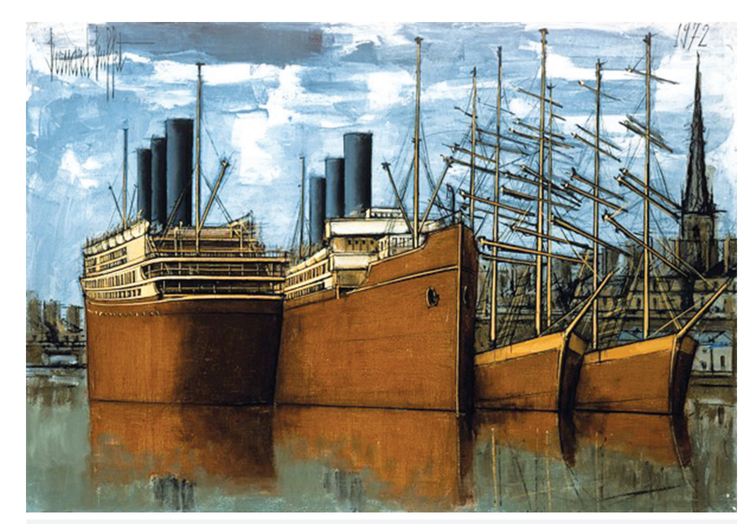
faire était explicitement requis. Mais pour Bernard Buffet, on ne peut guère imputer son ignorance par les institutions qu'à un rejet dogmatique. Ce rejet serait dogmatique en ce sens que l'institution artistique de l'Etat entend définir plus ou moins clairement, plus ou moins implicitement, ce que peut et doit-être l'art. Car l'institution qui acquiert certaines œuvres parmi tant d'autres, et même si elle n'a pas à vraiment justifier ses choix, fonctionne selon des critères plus ou moins implicites de reconnaissance de ce qu'il est bon d'acquérir ou de ne pas acquérir. Les acquisitions massives d'art contemporain effectuées après la mise en place des FRAC par le ministère Lang ont ainsi donné lieu à des achats où l'art contemporain américain s'est taillé la part du lion, probablement sous l'influence de revues d'art elles-mêmes agissant selon le principe de la pensée unique, du moins jusqu'au milieu des années 80.

Spécificités de l'art de Bernard Buffet: à contre-courant?

Compte-tenu de ces quelques hypothèses, il faut prendre en considération les spécificités de l'œuvre de Bernard Buffet pour essayer de mieux comprendre les raisons de la mise à l'écart de celle-ci par les institutions muséales françaises, cependant que le Japon édifiait un musée à ce même artiste! L'exposition présentée par le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris offre une approche exhaustive de l'œuvre du peintre, globalement depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale où il commence à exposer, jusqu'à sa mort en 1999, soit un demi-siècle de travail continu. L'œuvre de Bernard Buffet se développe à une époque où se succèdent les avant-gardes, celles de l'après-guerre, dominées par les abstractions lyrique, informelle, tachiste, gestuelle, selon les auteurs et les groupes désignés par la critique ou bien par les



▲ *L'Atelier, 1947, huile sur toile.*



▲ *Paquebots et voiliers à Saint-Malo*

abstractions géométriques issues, quant à elles, de l'esprit Bauhaus. Après les années soixante, les formes de l'art, y compris de celui des avant-gardes, sont remises en question par d'autres avant-gardes pour lesquelles les formes doivent être remplacées par des postures, par un rapprochement de l'art et de la vie, par l'apparition de l'installation et de la performance, puis de l'art vidéo, par un esprit marqué par Duchamp et son œuvre. L'art défendu par les institutions, au cours des décennies 70 à 90, est un art dit conceptuel où le savoir-faire traditionnel n'a guère sa place: l'idée, le concept dominent.

Cependant, Buffet persiste à peindre des figures humaines ou des paysages urbains (le plus souvent) stylisés. Figures et représentations étirées, émaciées, d'aspect un peu maladif, ceci accentué par l'usage de camaïeux, cernées définitivement de traits noirs assez sèchement tracés. Un monde plutôt pessimiste où semble régner la solitude; et même les figures des clowns ne sont pas joyeuses!

Pourtant, et c'est ce que montre l'exposition, à l'encontre des œuvres infiniment surmédiatisées, Buffet est loin d'être un «petit peintre», ceci en ce sens qu'il produit en quantité des œuvres géantes aux dimensions muséales, polyptiques thématiques, autant que des petits et moyens formats. Ce n'est pas



▲ *Le poulpe géant*



▲ *Pierre Bergé*



▲ *Autoportrait sur fond noir*

que la seule grande dimension suffirait à définir la qualité de bon artiste; ici les thèmes témoignent d'une inscription de l'œuvre au regard de l'histoire de l'art, de la grande histoire de l'art, celle que le peintre a fréquentée avec assiduité au Louvre lors de ses années de formation. Crucifixions, désastres des guerres, scènes balnéaires… Un auteur contemporain de Buffet, Françoise Sagan, avait publié un ouvrage dont le titre colle parfaitement à l'œuvre de Buffet: «Bonjour Tristesse». Et en une décennie, du milieu des années cinquante au milieu des années soixante, Buffet va connaître une carrière fulgurante, soutenu par de grands marchands, collectionneurs et mécènes, adulé par la critique, présent dans les médias, jusqu'à être membre du jury du Festival de Cannes, en cinéma! Il vit dans le luxe et n'hésite pas à le montrer. Et pourtant, les institutions artistiques le boudent, l'ignorent, le tiennent à l'écart. Rien de scandaleux dans son œuvre figurative, beaucoup moins en tout cas

Ici les thèmes témoignent d'une inscription de l'œuvre au regard de l'histoire de l'art, de la grande histoire de l'art, celle que le peintre a fréquentée avec assiduité au Louvre lors de ses années de formation. Crucifixions, désastres des guerres, scènes balnéaires... Un auteur contemporain de Buffet, Françoise Sagan, avait publié un ouvrage dont le titre colle parfaitement à l'œuvre de Buffet: «Bonjour Tristesse».

que dans l'œuvre de Picasso. C'est sans doute que Buffet ne s'inscrit pas dans l'une ou l'autre des avant-gardes, n'est pas dans l'une ou l'autre des abstractions picturales, ne sera pas des mouvements qui remettent l'art en question et prônent de nouvelles définitions de celui-ci, au-delà du savoir-faire traditionnel. Il reste finalement un peintre bien classique, puisant ses thématiques séries dans la littérature: *L'enfer* de Dante, *Vingt mille*



▲ *La gare. Lithographie*

lieues sous les mers. L'autoportrait accompagne son œuvre d'un bout à l'autre, comme la nature morte. Ainsi peut-on comprendre qu'il n'est pas de ceux des artistes qui réinventent l'art tant dans ses formes que dans ses aspects et définitions plus théorisés.

Et puis, l'œuvre de Buffet est extrêmement homogène et lorsque va se répandre la notion de créativité, dans la foulée de 1968, cela va certes lui porter préjudice; la créativité, ce sont l'invention et la remise en question permanentes. L'art de Buffet est simple objet… d'art, il reste en rupture avec le monde réel, destiné au collectionneur et non au plus large des publics, ceci lorsque la démocratisation de l'art s'est mise en route.

Le coût d'une absence d'adhésion aux mouvements dominants

Alors comment qualifier cet artiste décalé? Un artiste indépendant et libre de ses attaches (trop?), un artiste qui vit sa



▲ *Les toits de Saint-Tropez. Lithographie*

72



▲ *Nature morte à la sole*

peinture au regard de son environnement immédiat et de sa propre culture? Sans nul doute que sa non-appartenance à l'un des mouvements dominants, même de manière éphémère lui a coûté cher en matière de reconnaissance institutionnelle… Or un certain nombre de voix s'élèvent, ici en France, pour dénoncer l'emprise des fonctionnaires de l'art sur celui-ci, fonctionnaires dont la compétence peut quelquefois se discuter et qui constituent d'une certaine manière un groupe décideur à pensée conforme. Le monde de l'art, le marché de l'art ont longtemps existé sans cette emprise d'Etat qu'exerce le ministère de la Culture. Bernard Buffet a conduit sa carrière de manière brillante et autonome, beaucoup soutenu par tout ce qui en matière d'art échappe à l'emprise de la culture officielle.

Le courage du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Cette exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris intervient comme une réparation tardive à l'égard d'un artiste qui ne fait ni plus ni moins l'unanimité que bien d'autres que les institutions ont érigés en références absolues, et dont l'œuvre risque de susciter le moindre intérêt avant peu. Cette exposition témoigne d'une prise de risque de la part du musée et même sans apprécier l'univers quelque peu morbide créé par Buffet, on peut lui reconnaître d'avoir produit une œuvre authentique et décalée. ■

> L'œuvre de Buffet est extrêmement homogène et lorsque va se répandre la notion de créativité, dans la foulée de 1968, cela va certes lui porter préjudice; la créativité, ce sont l'invention et la remise en question permanentes. L'art de Buffet est simple objet... d'art, il reste en rupture avec le monde réel, destiné au collectionneur et non au plus large des publics, ceci lorsque la démocratisation de l'art s'est mise en route.

Nouvelles sacrées (XXXVI)
La marine iranienne et la Défense sacrée (2)

Khadidjeh Nâderi Beni



▲ *Photos: Navires de la marine iranienne*

Le 7 novembre, à 23 h, profitant de l'obscurité, les forces spéciales débarquent et les équipements sont transférés à la plate-forme d'Al-Bakr; une heure plus tard, un second débarquement est organisé à la plate-forme d'Al-Omayyeh. L'un des navires quitte alors la zone opérationnelle pour rentrer à la base de Boushehr. Deux vedettes lance-torpilles demeurent dans la zone pour des raisons de sécurité.

Durant l'accomplissement de la mission, les radars iraniens détectent trois navires ennemis qui se rapprochent de la zone opérationnelle: les deux vedettes iraniennes appuyées par Peykân engagent le combat pour empêcher les navires irakiens de s'approcher des plates-formes. La vedette Peykân dissimulée derrière des installations de la plate-forme d'Omayyeh arrive à tendre une embuscade à l'un des navires qui subit des dommages et coule. Les deux autres navires qui parviennent à s'éloigner vers le sud sont pourchassés par les vedettes iraniennes. Le second navire irakien est également gravement malmené et coule sans pouvoir quitter les eaux de Khour Abdollâh, mais le troisième navire s'échappe.

Aussitôt après cette mission, la vedette Peykân se rend à la base de Boushehr pour se ravitailler en eau, nourriture, munitions et carburant pour retourner ensuite rapidement dans la zone opérationnelle pour contribuer à la sécurisation maritime de la région. Le lendemain, le projet d'installation d'explosifs sur les deux plates-formes étant achevé, les commandos embarquent sur la vedette Peykân. Selon la carte d'opération, tous les explosifs sont prêts à être activés avant que les commandos ne débarquent. Le matin du 8 novembre, les deux plates-formes irakiennes sont le théâtre de plusieurs violentes explosions qui entraînent leur destruction complète. Durant les huit années de guerre, ces plates-formes devenues inactives cesseront de transporter ou d'exporter du pétrole irakien. Avec cette énorme perte, l'Irak perd une bonne partie de ses recettes pétrolières. La chute des revenus pétroliers affecte lourdement l'économie du pays durant le conflit.

Selon les experts, les opérations d'Ashkân et de Safari ont d'autres conséquences importantes, dont celles-ci: 1) le commerce maritime de l'Irak est désormais cantonné aux ports de Bassora, de Fâv et d'Omm-ol-Ghasr; 2) la marine iranienne confirme sa supériorité dans les eaux du golfe Persique, la mer d'Oman et le détroit de Hormoz; 3) l'Iran fait installer des postes de garde sur les plates-formes d'Al-Bakr et d'Al-Omayyeh; 4) Malgré le conflit, l'Iran poursuit ses activités maritimes en sécurité.

Durant les années de guerre, la Marine iranienne déploie plusieurs bases militaires dans les espaces maritimes stratégiques du sud dont les îles de Lâvân, Syri, Abou-Moussâ, Fârsi et les plates-formes pétrolières de Nowrouz, Forouzân, Abouzar, Nasr et Salmân. Plusieurs unités de fusiliers marins équipés sont postées sur ces bases fortifiées par des installations défensives. Les forces navales iraniennes ont pour mission la protection permanente des sites stratégiques de la marine, la participation à des opérations défensives ou contre-offensives et la participation aux opérations aéronavales. Cette protection maritime est considérablement renforcée entre 1986 et 1987; durant cette période, afin de résister à l'intensification des offensives irakiennes contre les plates-formes iraniennes, la marine d'Iran doit lancer un grand nombre de contre-offensives qui sont pour la plupart victorieuses.

Voici une liste des activités de la marine iranienne durant la guerre: 1) la marine maîtrise complètement les espaces maritimes de la République Islamique au sud du pays; elle arrive donc à prévenir toute menace éventuelle et à surveiller ainsi les limites des espaces maritimes iraniens; 2) la marine iranienne assure la sécurité de la navigation en assurant sa mainmise sur les ports et les installations portuaires aussi bien que sur le trafic et les routes maritimes; 3) la marine joue également un rôle de premier plan dans la protection des biens importés et exportés par les voies maritimes. En outre, les forces navales iraniennes escortent tous les navires pétroliers pour les protéger contre toute attaque ou tentative ennemies. Grâce à cette protection permanente durant la guerre, l'Iran arrive à continuer en sécurité ses activités de commerce maritime, dont l'exportation de pétrole. ■

Sources:

- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Iran-Arâgh* (Aperçu sur l'histoire de la guerre Iran-Irak), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.
- Mansouri, Madjid, "Amalyât-e Ashkân" (L'opération Ashkân), in *Mâhnâmeh-ye Artesh* (Mensuel de l'armée), n□'b0 393, 2013.



La mer, la mer!...

Masoud Yahyavi
Adaptation française en présence de l'auteur: Fereidoun Riazi

-Mâh Bânoo, as-tu déjà voyagé? Mâh Bânoo releva la tête et sourit du sac de voyage dans lequel elle était plongée.

Sa figure petite et ronde, ainsi que ses yeux brillants étaient perdus dans les plis de ses rides.

- Oui mon chéri! Je suis bien allée aux pèlerinages de Mashhad et de Shâh-Tcherâgh[1]..., et une autre fois, quand je suis allée voir mon fils souffrant qui faisait son service militaire à Ispahan...

Un homme était en train de vérifier le moteur de sa voiture. La vieille Mercedes Benz brillait sous le soleil après avoir été lavée. Le coffre était déjà rempli d'objets de voyage. Même la petite bicyclette et la canne à pêche du fils y étaient...

- Mâh Bânoo, es-tu prête? Si nous partons maintenant, nous atteindrons la mer ce soir!...

La mer!... Son cœur de quatre-vingt-dix ans palpita. Elle remplit rapidement son sac de menues affaires et le ferma avec un petit cadenas en laiton. Ses mains toutes ridées tremblaient. Elle mit en ordre ses deux mèches tressées et teintées au henné de chaque côté de sa chevelure et pinça d'une épingle double le bout de son foulard sous son cou…. Depuis des années, c'était la première fois que la vieille dame pliait ses affaires de voyage en sortant de sa chambre. Des poissons de toutes les couleurs. Le reflet du clair de lune sur les vagues! Elle mit son sac à côté de la voiture et alla aider le petit garçon qui essayait en vain de mettre ses jouets dans son sac en plastique.

- Bibi Mâh[2] ma petite barque n'entre pas dans le sac; peux-tu…?!

Mâh Bânoo réussit! Le petit garçon sourit et à travers sa figure gaie, Bibi se souvint de sa propre enfance; ...sa poupée, les vêtements neufs que sa mère lui avait faits. Le collier de sa mère en forme d'hirondelle et aux yeux incrustés de rubis…

Avec le petit garçon, ils arrivèrent dans la cour. Ce dernier déposa son sac à côté du sac de voyage de Mâh Bânoo. Les regards de Mâh Bânoo et de l'homme se croisèrent. L'homme lui sourit: les deux sacs, les voyages, les sacs à dos, les illusions... L'instant d'après l'homme était au volant. Sa voiture démarra.

Les yeux de Mâh Bânoo étaient fixés vers l'extérieur. Depuis sa prime enfance, elle avait travaillé. Faire le pain dans le four de la maison.[3] Garder les enfants.

Nettoyer les maisons. Les nuits solitaires, nostalgiques et pleines de remords, parfois noyées de larmes. Rêve d'envol. Rêve de vagues... Apercevant les jardins et la rivière secoués par une brise fraîche, Mâh Bânoo se pencha et embrassa la tête du petit garçon.

- Et si ce n'était pas bien, si c'était sale, si ça ne me plaisait pas?!... et sans se retenir, elle dit à voix haute «Ça serait dommage!»

Le petit garçon lui jeta un regard «Bibi chérie, tu es inquiète? »

Mâh Bânoo sourit «Non mon chéri!»

L'homme dit: «Qu'est-ce qui serait dommage,

Mâh Bânoo?»

Mâh Bânoo soupira et caressa ses mèches tressées: «En vérité, j'ai toujours rêvé de la mer et dans ces rêves, la mer était le bout du monde pour moi! C'étaient mes plus beaux rêves... Si la mer n'était pas belle, si elle ne me plaisait pas, je ne pourrais plus rêver ces beaux rêves!»

Le petit garçon dit: «Bibi chérie, c'était ton désir. Tu m'as dit que voir la mer était ton dernier vœu... mais je te l'affirme, sois tranquille, la mer est jolie, crois-moi!...»

Bibi murmura: «C'est vrai!? Je veux bien le croire.» Et elle resta silencieuse durant tout le trajet.

Ils arrivèrent enfin sur la route du littoral. Soudain, on entendit Mâh Bânoo dire à voix haute «La mer, la mer!!... ». L'homme arrêta le moteur près du rivage. Tout le monde descendit. Le soleil se couchait au milieu de la mer d'où une douce brise s'élevait. Quelques oiseaux de mer blancs, aux longues ailes, tournaient sur les vagues. Le sable doux s'enfonçait sous les pieds de l'homme, de son fils et de Mâh Bânoo. Mâh Bânoo fixait la mer, émerveillée. A chaque pas qui l'en rapprochait, elle percevait mieux le bruit des vagues. Chaque vague s'écrasait lentement sur une autre vague en s'étendant sur le sable. Une mousse blanche provenant de la mer déchaînée s'aplatissait sur le sable mouillé. Un peu plus loin, de petits et grands coquillages formaient comme un blanc filet de pêche. Des morceaux de bois des forêts. Des carcasses de poissons. Des racines toutes tordues d'arbres de plages lointaines, et des algues drainées par la mer, s'éparpillant le long du rivage... Mâh Bânoo, attentive et assoiffée, observait la mer et écoutait sa voix. Elle respirait paisiblement la brise fraîche s'en émanant...

Le petit garçon et son père, plus loin, allumaient du feu pour préparer le thé. Ils burent leur thé et oublièrent leur fatigue. Ils appelèrent plusieurs fois Mâh Bânoo. Mais elle ne les rejoignait pas. Désespéré, le petit garçon lui apporta une tasse de thé et quelques morceaux de sucre. Il n'avait jamais vu Bibi aussi gaie, alerte et envoûtante. Bibi but son thé allègrement: «Tiens fiston, que Dieu te donne longue vie! Je suis tranquille. Va près du feu rejoindre ton père.»

Cette nuit, Mâh Bânoo regarda la mer durant des heures, elle lui fit des confidences, écoutât ses voix, sentit son odeur, s'en désaltéra les yeux et enfin, rejoignit la cabane que l'homme avait louée près de là, où ils passèrent la nuit. Cette nuit-là, l'homme entendit Mâh Bânoo dire dans son sommeil: «Je ne supporte plus de la voir!...»

Au lever du soleil, Mâh Bânoo reprit sa promenade le long du rivage. Le petit garçon s'occupa lui avec le sable et des coquillages. Autour du midi, l'homme emmena son fils au bord de la mer et ensemble, ils se baignèrent près d'une heure. Mâh Bânoo entendait l'écho de leurs rires et observait les vagues qui s'avançaient pour venir ramper sous ses pieds et se faire absorber par le sable, suivie les unes par les autres.

Quand la baignade prit fin, le petit garçon courut vers Mâh Bânoo et l'enlaça. L'homme, de loin, vit son fils caresser les cheveux de Mâh Bânoo tandis qu'immobile, elle fixait la mer ...

Il cria: «Siâvash!... Mâh Bânoo?!...».

Le petit garçon retourna vers son père et dit calmement: «Doucement Papa, Bibi va se réveiller! Apporte quelque chose pour la couvrir, elle a froid!»

L'homme s'agenouilla sur place et demanda sans se relever: «Pourquoi!?...»

Les yeux ouverts de Mâh Bânoo scrutaient toujours la mer... ■

---

1. Mashhad, Mausolée de l'Imâm Rezâ, l'un des lieux saints chiites; Shâh-Tcherâgh, à Shirâz, en est un autre lieu aussi célèbre.
2. Bibi: dans le langage familier, les enfants désignent par ce terme soit leur grand-mère, soit les dames qui les ont élevés, et en général des dames âgées.
3. Aujourd'hui encore, dans les villages, le pain est souvent fait à la maison.

Le Choix

Simine Dâneshvar*
Traduit par Nikou Ghâssemi
Ebrâhim Salimikouchi

Nous nous rendions aux funérailles du grand Khân, fondateur de notre lycée. Il avait lui-même acheté les pupitres, les bancs et les tableaux noirs et les avait dédiés à l'administration de l'instruction et de l'éducation. Il rémunérait aussi les enseignants, le surveillant et le directeur du lycée en leur donnant des étrennes. Depuis que le grand Khân s'était installé dans le jardin des figues, la vieillesse lui donnait le loisir de s'occuper des problèmes de la tribu et même des gens de la ville. Il avait ordonné de relier ensemble la salle de séjour, le couloir et aussi la salle à manger. On les avait tapissés puis on avait posé deux coussins dans le salon pour qu'on puisse s'y asseoir et s'y appuyer. Le salon était devenu multicolore. Il y avait une harmonie considérable entre la couleur des coussins et celle des tapis, comme si on avait transféré le jardin au salon. Le rouge était la couleur dominante de la plupart des coussins et des tapis et les autres couleurs, entrelacées, se prosternaient devant elle. Elles ne se prosternaient pas une à une mais ensemble. Bahman, le fils cadet du Khân et mon ami intime, m'avait plusieurs fois fait visiter le jardin des figues, festin de couleurs et moi, étonné de ce faste, j'avais eu peur de fouler les tapis. Je croyais marcher sur les mains et les yeux de leurs tapissiers et lorsque je m'asseyais sur les coussins, j'avais l'impression de m'assoir sur les petits-fils des tapis. Où se trouvaient leurs tapissiers maintenant? Même s'ils étaient morts, leurs œuvres étaient restées.

Les tapis et les coussins, sur lesquels la lumière pénétrant par la fenêtre se reflétait, brillaient, et ceux qui étaient dans l'obscurité attendaient que la lumière se déplace. Outre les fenêtres, les lampes électriques émettaient aussi de la lumière. Ni les lampes, ni les fenêtres ne dominaient de leurs lumières le salon. Tous s'étaient alliés grâce au long voisinage. Ils souriaient et se jetaient des coups d'œil et maintenant, au moment du coucher du soleil du jour où s'étaient tenues les funérailles du grand Khân, par quoi les sourires et les clins d'œil avaient-ils été remplacés? Peut-être les nœuds des tapis et des coussins se vantaient et se renfrognaient. Peut-être pleuraient-ils secrètement.

Nous entrâmes dans le jardin; le directeur, le surveillant et les enseignants les premiers, et, leur emboîtant le pas, les camarades de Bahman et moi. Bahman nous accueillit puis nous conduisit au salon où les funérailles avaient lieu. Les hommes, avec leurs bonnets à deux bords[1] et leurs costumes de nomades, et les femmes, aux voiles noirs étaient là.

Bahman me fit asseoir à côté de lui sur un petit coussin noir. Le directeur, le surveillant et les enseignants s'installèrent autour de nous.

L'un des nomades se leva et chanta une élégie pour le grand Khân. Il avait le verbe haut pour que les arbres l'entendent par les fenêtres

ouvertes, et ces derniers hochaient la tête pour participer à ce chagrin:

«*Je ne touche plus le but de ma flèche,*

Le ciel casse mes ailes et le temps brise mon cœur.

Comme un pigeon mon aile a été blessée par une arme,

Mettez-moi dans un bateau et laissez-moi gémir.»[2]

On avait posé les vêtements du Khân sur un tabouret. Un homme se leva et le deuil commença solennellement par sa voix.

Il enleva la chaussure du grand Khân et chanta: «Ô malheur! C'était sa chaussure.» Les femmes et les hommes lui répondaient avec un grand soupir et se frappaient la poitrine. Les cris de regret retentissaient entre le ciel et la terre comme si tous les arbres, les jardins et les cours d'eau se lamentaient.

L'homme déposa la chaussure sur terre, prit la chaussette du grand Khân et chanta: «Ô hélas! C'était sa chaussette.» La même scène se répéta jusqu'à ce qu'il arrive au caleçon du grand Khân et il chanta: «Ô hélas! C'était son caleçon».

En le voyant et l'entendant prononcer ces mots, je ne pus m'empêcher d'éclater de rire. Un silence de mort tomba dans le salon. Comme si ce silence me disait: «Tais-toi.» Non, c'était Bahman qui m'avait tiré par la main, m'avait fait lever et entraîné vers le jardin. Quelques enseignants, puis le surveillant et le directeur nous suivirent. Bahman se mit à me frapper. Il disait: «Bâtard, sans famille, enfant abandonné! Si le grand Khân ne t'avait pas confié à tes parents adoptifs, tu serais encore à moisir à l'hôpital et tu n'aurais rien.»

Avec une voix rauque, je dis: «Qu'est-ce qui prouve ce que tu dis, pourquoi tu dis ça?».

Il a dit: «Quand ta mère t'a mis au monde, elle t'a laissé à l'hôpital pour partir. Tu y étais jusqu'à tes deux ans.»

- Comment le sais-tu?

- Va regarder l'album familial de tes parents adoptifs. Il n'y a aucune de tes photos d'enfance, ni la photo de ta mère pendant sa grossesse.»

Je sanglotais. Bahman dit: «Malheureux garçon. C'est le grand Khân qui t'a confié à tes parents adoptifs, en devenant lui-même ton parrain. Tous les documents concernant ton adoption sont dans le coffre-fort du grand Khân; les documents du tribunal, ceux signés par tes parents adoptifs… et toi, tu ris durant les funérailles d'un tel parrain, tandis que tout le monde pleure à chaudes larmes et l'appelle. L'homme à qui tu dois ta présente vie confortable. Dieu merci, on est en terminale et je ne te verrai plus, misérable Saïd. Maintenant, il faut que j'y retourne.» Et il s'en alla.

Monsieur Farahmand, mon enseignant préféré, lui dit: «Attends un peu, il y beaucoup de choses que je veux te dire. Bahman, écoute bien: un rire, même mal à propos, ne justifie pas tant de réprimandes et de secrets hâtivement dévoilés.»

Bahman s'écria: «Va-t'en, misérable Saïd. Disparais de ma vue.» Je partis, M. Farahmand me disant tout bas: «C'est son sang de nomade qui lui joue des tours».

Le cœur ne me disait ni d'aller à la maison, ni de rester au lycée. J'avais seulement cinquante tomans dans ma poche, mon argent de poche. J'allai dans une mosquée construite par le Grand Khân pour la ville, dont je connaissais le concierge. Ce dernier me dit: «Cette nuit, dors derrière la chaire et fiche le camp avant la prière du matin.»

Je lui donnai mes cinquante tomans: «Laisse-moi dormir quelques nuits.»

- Seulement une nuit de plus.

Le matin, on mangea ensemble du pain, du fromage et du thé pour le petit-déjeuner. Puis on fit les prières du matin, du midi et du soir guidé par l'imâm; moi qui ne savais même pas la direction de la qibla. Le troisième jour, je partis, chassé par le concierge, et j'allai au parc de la ville. Je dormis sur un banc en regardant les gens se promener. Une femme passa devant moi en me dévisageant, puis elle jeta par terre le pot de yaourt qu'elle tenait à la main. Quand elle partit, je me levai et, récupérant une partie du yaourt répandu par terre, je le mangeai avec avidité. La femme revint avec un policier et dit: «Voilà, c'est lui. La moitié de la récompense m'appartient.»

L'adjudant ouvrit le journal qu'il avait dans la main, j'y vis ma photo et lus: «Récompense offerte: celui qui retrouve cette personne disparue et nous la ramène, recevra une belle récompense.» Le policier me prit par la main et m'emmena vers une des fontaines du parc où il m'obligea à me laver les mains et le visage.

Je rentrai à la maison escorté par la femme et le policier. Ma mère adoptive ouvrit la porte et demanda: «Où étais-tu, mon chéri?» Je dis: «Je ne vous appelle plus Mère. Vous n'êtes pas ma mère.» Elle pleura, et j'allai directement dans ma chambre. Quelle propreté! Quel confort! Je me déshabillai, mis mon pyjama, et me couchai dans mon lit. C'était comme si je n'avais pas dormi depuis cent ans. On frappa à la porte. J'entendis la voix de ma mère adoptive: «J'ai posé ton déjeuner derrière la porte.» Je l'avalai avec avidité, comme quelqu'un qui n'avait rien mangé depuis cent ans.

L'après-midi, les sanglots m'avaient étouffé de solitude et de nostalgie. Je sortis de ma chambre. Ma mère adoptive était assise devant le samovar. Elle me servit du thé. Je pris l'album familial et le feuilletai. Bahman avait raison: il n'y avait aucune photo de la grossesse de ma mère adoptive et de moi quand j'étais un nouveau-né.

Je dis à mon père adoptif, qui se tenait debout derrière moi, ses mains sur mes épaules: «Bon sang, pourquoi vous ne m'avez pas dit que j'étais un enfant abandonné?»

Mes parents adoptifs s'assirent à côté de moi. Ma mère adoptive dit: «On t'a choisi. Le choix est important.»

- On ne pouvait pas avoir d'enfant. On est allé dans tous les orphelinats de Shirâz, de Djahrom et de Fasâ. Aucun enfant n'a attiré notre attention jusqu'à ce que le grand Khân te présente, toi qui étais resté à l'hôpital parce que les orphelinats n'avaient pas de place libre.

- Quand je suis me suis approchée de toi, je t'ai tendu mon doigt. Tu l'as pris, l'a mis dans ta bouché et l'a sucé; comme si tu tétais de mon sein, et puis tu m'as souri. Et nous t'avons choisi parmi les centaines d'enfants que nous avions vus dans les orphelinats. Le choix est important.

- Il fallait me le dire plus tôt.

- On n'osait pas.

J'ai chuchoté: «Le choix est important».

J'ai embrassé mes parents adoptifs et nos larmes se sont mêlées. ■

---

* Nouvelle tirée du recueil *Entekhâb* (Le choix), Téhéran, Ghatreh, 2008.

1. Les bonnets des nomades qashqâïs ont une forme spéciale avec deux bords.

2. Ce poème a été composé dans le dialecte lori.

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 40 000 tomans
- 6 mois 20 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه

Nom — نام خانوادگی　　Prénom — نام

Adresse — آدرس

Boîte postale — صندوق پستی　　Code postal — کدپستی

E-mail — پست الکترونیکی　　Téléphone — تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 6 mois 85 000 tomans
- 1 an 170 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

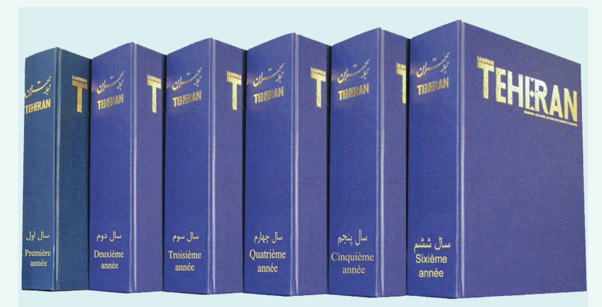
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des quatre-vingt-seize premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم، هفتم و هشتم
رُوو دو تهران شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ______________ **PRENOM** ______________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ______________

ADRESSE ______________

CODE POSTAL ______________ **VILLE/PAYS** ______________

TELEPHONE ______________ **E-MAIL** ______________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

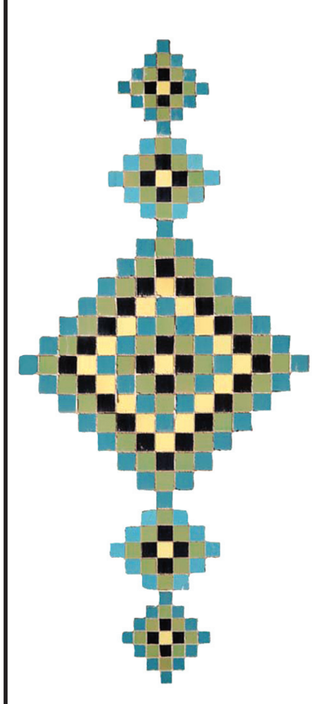
تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
On installe la base du tapis sur un cadre en bois et les trames sont tissées à la main


مجله تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۳۳، آذر ۱۳۹۵، سال دوازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir